بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت

كلية الآداب والعلوم

قسم اللغة العربية

الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم

Vision and Structure in Ziad Qassim's Novels

إعداد:

منتهى طه القسيم الحراحشة

الرقم الجامعي: (٩٦٢٠٣٠١٠٠٢)

المشرف:

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

الفصل الثاني

١٩٩٩-٢٠٠٠م

الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم

Vision and Structure in Ziad Qassim's Novels

إعداد:

منتهى طه القسيم الحراحشة

المشرف:

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

التوقيع		أعضاء لجنة المناقشة
	(رئيساً ومشرفاً)	١- أ.د. شكري الماضي
	(عــــضـــواً)	١- أ.د. إبراهيم السعافين
	(عــــضـــواً)	٢- أ.د. عدنان العلي
	(عــــضـــواً)	٣- د. محمد الدروبي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في قســم اللغــة العربيــة تخصص أدب ونقد حديث في كلية الآداب في جامعة آل البيت.

نوقشت الرسالة وأوصي بإجازتها بتاريخ ١٨ صفر ١٤٢١هـ الموافق ٢٠٠٠/٥/٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿مَثَلُ كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي
السَّمَاءِ * تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ
اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾

سورة إبراهيم

الآيات ٢٤، ٢٥

الإهداء

إلى الذي حين يراودني اليأس وأجوع إلى وجه جميل أجدني أنتبذ إليه، أهز أوتار الروح في حضرته، فتتساقط العواطف من قلبي في لحظ عينيه إلى محمد.....أخي،

أهدي ثمرة جهدي.

الباحثة

شكر وتقدير

(من لا يشكر الناس لا يشكر الله)

لذا، وجدت من الواجب علي أن أتوجه بالشكر والامتنان إلى أستاذي الدكتور (شكري عزيز الماضي) الذي تفضّل بكل تواضع أن يكون مشرفاً على هذا البحث، ومتابعته خطوة خطوة منذ كان فكرة إلى أن أتيح له أن يظهر إلى النور. فلقد استطعت بإرشاداته وملاحظاته وعنايته، متابعة هذه القضية النقدية الشائكة والوصول إلى نتائج مرضية، كما أمدّني بعلمه الغزير، وخبرته الواسعة، وأحاطني وبحثي برعايته، متحملاً عبء أسئلتي والإجابة عنها مهما كانت ظروفه. ولم تقتصر متابعته لي على تصحيح المعلومات وإرشادي إلى المصادر والمراجع وقراءة فصول البحث ومتابعته غير مرة، بل عمد إلى بنائي منهجيا خطوة خطوة لأصبح قادرة على تحليل النصوص الأدبية، واتباع الخطوات المنهجية في مسيرتي النقدية من خلال جلساته ومناقشاته الجادة والمغلفة بالطيبة والعطاء المتدفق أبداً. ومهما كتبت، فلن أفي أستاذي حقه من الشكر والعرفان بالجميل، وفقه الله وجزاه عني خير جزاء وكرّمه بالرفعة ومحبة الناس.

كما أتقدم بالشكر والعرفان للسادة الأجلاء أعضاء هيئة المناقشة الأساتذة.

وأتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في تقديم المساعدة، وأخص بالذكر رئيس جامعة آل البيت الأستاذ الدكتور محمد عدنان البخيت، وأساتذة القسم وزملائي وزميلاتي في برنامج ماجستير اللغة العربية، وإلى موظفي مكتبة جامعة آل البيت، وإلى الكاتب زياد قاسم على لقاءاته التي أفدت منها.

وأتقدم بالشكر الخاص المغلف بالحب والتقدير إلى شقيقتي سناء، لما بذلته من جهد شاق بمساعدتي في الحصول على المراجع من مكتبة الجامعة الأردنية، وإلى أخي بسّام بمساعدته لي في الحصول على المراجع والدراسات، وإلى موظفي مكتبة جامعة آل البيت، وإلى سكرتيرة قسم اللغة العربية رويدة حداد، وإلى مركز صخر الثقافي، ومكتبة الأندلس، وإلى إخواني وأخواتي، وإلى كل من وطئ أرض مدينتي المفرق واستنشق نسائمها العليلة وأحب لها الخير، وإلى كل من أحس بمشكلتي ومعاناتي وقدم لي العون حتى لحظة المناقشة.

والله ولي التوفيق،،،

الباحثة

قائمة المحتويات

الملخص

تقف هذه الدراسة عند روايات الكاتب الأردني زياد قاسم من منظور الرؤية والبنية، مما يشكّل مدخلاً نقدياً مهماً، يمكن الاعتماد عليه في دراسة النصوص الأدبية، واستخلاص التفاعلات المتبادلة بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي.

وتشكّل روايات زياد قاسم (المدير العام) و(أبناء القلعة) ورباعية (الزوبعة) و(العرين) و(الخاسرون) ظاهرة متنوعة ومتميزة فكراً وفناً، في مسار الرواية في الأردن.

وقد أثارت هذه الروايات في نفسي أسئلة عديدة منها:

- هل هناك علاقة بين الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم؟

- ما نوعية العلاقة بينهما؟ وأيهما يؤثر في الآخر؟ أو ما مدى التلاحم بينهما؟

- أين يكمن جمال روايات زياد قاسم؟

إن طبيعة الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها فرضت تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول. عرض الفصل الأول لزياد قاسم والرواية العربية في الأردن ضمن محورين اثنين:

الأول، بيّن مسار الرواية العربية في الأردن، والثاني، عرض لعالم زياد قاسم الروائي.

ووقف الفصل الثاني عند قضية الرؤية والبنية في الرواية، فبيّن المحور الأول مفهوم الرؤية والبنية، وعرض المحور الثاني للعلاقة بين الرؤية والبنية، ووضح المحور الثالث طبيعة العلاقة بين الرؤية والبنية والنص الروائي.

وعالج الفصل الثالث قضية الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم ضمن أربعة محاور بيّن من خلالها طبيعة العلاقة بين الرؤية والبنية في رواية في رواية (المدير العام) و(أبناء القلعة) ورباعية (الزوبعة) و(العرين).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدراسة تناولت كل رواية من روايات الكاتب على حدة، لأن كل نص أدبي فريد، بمعنى أنه ينفرد بمجموعة من الخصائص التي تميّزه عن غيره من النصوص الروائية الأخرى. كما أن الباحثة لم تقم بدراسة رواية (الخاسرون)، وإنما أشارت إليها في بعض المواضع من الدراسة، لأن الرواية صدرت في الفترة التي أنجزت فيها الدراسة.

وقد توصلت الدراسة إلى نتائج عديدة يمكن إجمالها بما يلي:

أولاً: من الجانب النظري، فقد تبين أن العلاقة بين الرؤية والبنية علاقة جدلية قائمة على التأثير والتأثر، أي أن رؤية الأديب تؤثر في بنية العمل الأدبي والبنية الفنيّة تجسد رؤية الأديب، وفي هذه الحالة يستحيل الفصل بينهما، ولكن هذا لا يعني تطابقهما، فكل له استقلاليته النسبية.

ثانياً: على الرغم من أن الكاتب زياد قاسم قد احترف فن الرواية متأخراً، فقد استطاع أن يضيف إلى مسار الرواية العربية في الأردن من خلال عالمه الروائي مجموعة من الروايات التي تعالج بعض القضايا الاجتماعية والسياسية والتاريخية والمحلية، وأن يلتقي بمسار الرواية العربية، ولا سيما روايات الحقبة مثل ثلاثية نجيب محفوظ، وثلاثية محمد ديب الجزائري وثلاثية (العصاة) لصدقي إسماعيل، وخماسية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، كما في رباعية الزوبعة.

ثالثاً: أن الكاتب وإن أخفق في تجسيد رؤيته في بعض أعماله الروائية كما في رواية (المدير العام)، أو اختيار الشخصيات الشاذة والنادرة كما في رواية (العرين)، إلا أنه كان على قدر كبير من امتلاك رؤية فنية وفكرية، كما بدا واضحاً في رواية (أبناء القلعة) ورباعية (الزوبعة) ورواية (الخاسرون). وقد انعكس ذلك بوضوح على خصائص الروايات ومقوماتها الفنية.

رابعاً: أن رؤية الكاتب فرضت بنية فنية وأدوات وتقنيات وأساليب متنوعة ومتفاعلة في نصوصه الروائية؛ ففي رواية (المدير العام)، وهي الرواية الأولى للكاتب، يلاحظ الدارس أنها تفتقد إلى وجود رؤية (مقولة كلية للرواية)، فالرواية عبارة عن مجموعة من الأحداث المتراكمة والمتناقضة والشخصيات المضطربة والقلقة، وإطار زمني ومكاني غير دال، وأساليب سردية مفككة ولغة نثرية أقرب إلى لغة التقرير الصحفي. وكل هذه العناصر لم تتفاعل مع بعضها بحيث يتولد عن هذا التفاعل بنية روائية دالة تسعف الدارس في استخلاص رؤية محددة للرواية. لذا، فقد بدا الاضطراب والصدوع والانكسار واضحاً في بنية الرواية.

ويتضح من رواية (أبناء القلعة) أن الرؤية فيها، والمتمثلة في (رصد بذور ظهور القومية العربية، مثل حزب البعث وحركة القوميين العرب والحركة الناصرية وتطورها وممارساتها، ومن ثم إفلاسها التاريخي الكامل مع حدوث هزيمة حزيران ١٩٦٧م)، قد فرضت طبيعة العناصر والأدوات الفنيّة المشكّلة للنص الروائي، (كالأحداث والشخصيات والأساليب السردية والحوار والزمان والمكان واللغة)، ونوعيّة كل عنصر وكيفية تشكّله فنياً (تفاعله مع العناصر

الأخرى). كما أسهمت البنية الفنية للرواية في تجسيد رؤية الكاتب، وقد تجلّت هذه الوسيلة واضحة أيضاً في رواية (الخاسرون).

وبدت رباعية (الزوبعة) الأكثر تشويقاً وجاذبية للقارئ على الرغم من ضخامة حجمها. وقد انعكست رؤية الكاتب فيها على بنية الرواية، فبدت متنوعة متفاعلة ومنصهرة في بوتقة واحدة، ومن ثم نتج عن ذلك وجود تفاعل نسبي بين رؤية الكاتب وبنية العمل الأدبي وتولد تفاعلات محددة فيما بينها. واستطاعت هذه التفاعلات أن تصوغ العمل الأدبي وتولّد بنية فنية غنية بالدلالات.

أما في رواية (العرين)، فيلاحظ أن الكاتب يختار وينتقي الشخصيات الشاذة والنادرة غير المقنعة، التي يصعب تعميمها على فئات المجتمع مثل شخصية عبد اللطيف وكريمة، فبدت النماذج التي اختارها الكاتب في الرواية خاصة ونادرة وشاذة غير مقنعة، ولا تمثل شريحة بعينها. وبذلك فقدت التجربة الروائية القدرة على التعميم والتواصل مع القراء، لأن الكاتب يختار وينتقي نماذج لا تجسد حياة السواد الأعظم من الناس، لا سيما أن الأدب الروائي هو عبارة عن تكوين نماذج وإطلاقها في الحياة.

إن كل ما تقدم يؤكد وجود علاقة جدلية بين الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم، وهذا بدوره يتطلب من الناقد البحث عن التلاحم النسبي بينهما، وبيان درجة التجاذب والتداخل بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي، كما يتطلب منه أيضاً جهداً ووعياً بالعلاقة الجدلية بين التفاعلات الداخلية للنص وتفاعلاته الخارجية.

المقدمة:

يلاحظ المتتبع لفن الرواية في الأردن خلال السنوات الأخيرة تطور الإنتاج الروائي من الناحيتين الكمّية والنّوعية، بيد أن ظهور الرواية الفعلي على الصعيد الفنّي لا يتجاوز ثلاثين عاماً، إذ بدأت بروايات تيسير السبول، وسالم النحاس وأمين شنّار، ولكن بالمقابل فإنّ هذا الإنتاج يعاني من قلة الدراسات النقدية حوله بشكل عام.

ونظراً لرغبتي في دراسة الرواية العربية بشكلٍ عام، والأردنية بشكل خاص، فقد قمت بقراءة العديد من الروايات منذ ظهورها، وحتى الآن، ابتداءً بروايات روكس العزيزي (أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا) ١٩٣٧م، ورواية شكري شعشاعة (ذكريات)، ١٩٤٥م، اللتين تميزتا ببساطة الموضوع المتمثِّل بالسيرة الذاتية والمذكرات، وسذاجة المستوى الفنّي، مروراً بروايات (حب من الفيحاء) ١٩٧٠م و(العطر والتراب) ١٩٨٤م و(جنّة الحب)، لحسني فريز، و(أنت منذ اليوم) ١٩٦٨م لتيسير السبول و(من قتل ليلى الحايك) لغسان كنفاني وانتهاء بروايات إلياس فركوح، وإبراهيم نصر الله وغالب هلسا ومؤنس الرزاز وجمال ناجي، وعيسى الناعوري، ومفيد نحلة، وخالد محادين، ويوسف حمزة، وطاهر العدوان، وزياد قاسم... إلخ.

كما اطّلعت على العديد من الكتب المتعلقة بنقد الرواية العربية والرواية في الأردن مثل كتابات إبراهيم السعافين (تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام) ١٩٨٠م، و(الرواية في الأردن) ١٩٩٥م، و(تحولات السرد) ١٩٩٥م، و(الرواية الأردنية وموقعها في خريطة الرواية العربية) ١٩٩٤م، وإبراهيم خليل (الرواية الأردنية في ربع قرن ١٩٦٨-١٩٩٣م)، ١٩٩٤م، وكتاب خالد الكركي (الرواية في الأردن)، ١٩٨٦م، وعيسى العبادي (الرواية الأردنية ١٩٦٧-١٩٩٠م)، ١٩٨٤م، ومحمد عطيات (القصة الطويلة في الأدب الأردني) ١٩٨٥م، وأحمد الزعبي (الإيقاع الروائي)، ١٩٨٦م، وغيرها، بالإضافة إلى ذلك اطّلعتُ على الببلوجرافيا ورصدت الكتّاب الذين أنتجوا أكثر من ثلاث روايات مثل: مؤنس الرزاز، وعيسى الناعوري، وغالب هلسا، وجمال ناجي، ووجدْت أن الكاتب الأردني زياد قاسم من الروائيين القلائل الذين احترفوا فن الرواية واقتصر عمله الإبداعي عليها.

ولقد لفت انتباهي عند قراءة روايات زياد قاسم أنها جذابة ومشوقة، وقد أثارت في نفسي تساؤلات عديدة منها:

- هل هناك علاقة بين الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم.
- ما نوعيّة العلاقة بينهما؟ وأيهما يؤثر في الآخر؟ أو ما مدى التلاحم بينهما؟

- أين يكمن جمال روايات زياد قاسم؟ هل يكمن في فكرتها أم بالبنية والتشكيل؟

هذه الأسئلة وغيرها حاولت الإجابة عنها في هذه الدراسة التي اخترت لها عنواناً هو (الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم).

ولا شك أنّ هذه الدراسة تخوض في قضية نقدية قديمة حديثة بالغة الأهمية هي قضية (الشكل والمضمون)، حيث اتخذت مصطلحات عديدة جداً مثل: (اللفظ والمعنى) و(المادة والصورة) و(الفكرة والصياغة) و(الشكل والمحتوى) و(الرؤية والأداة) و(الرؤية والتشكيل) ولكن هذه الدراسة تسعى للتخلص من الثنائيات التي تداولها النقاد سابقاً باختيار مصطلح "الرؤية والبنية"، لأنه الأكثر دقة ووضوحاً من العناصر الأخرى، فالبنية لها دلالة والدلالة جزء من البنية. كما دفعني الاختلاف في مواقف النقاد حول هذه القضية النقدية إلى الحديث حول هذه القضية وإبراز الآثار الدقيقة التي تترتب على هذه الصلة في بنية العمل الأدبي نفسه، وفي الجزئيات الدقيقة لهذه البنية، ولا سيما أني أدرس ظاهرة متحركة حية جديدة لإيماني بأن النقد يجب ألا يكون تابعاً للأدب، بل متضافراً مع الحركة الإبداعية مرهصاً بآفاقها وربما مؤثرا في مسارها.

ومما شجعني على اختيار هذه الدراسة عدم وجود دراسات سابقة مستقلة وشاملة تتناول روايات زياد قاسم، ولم أجد في هذا المجال بحثاً أكاديمياً أو علمياً جاداً يتصل مباشرة بروايات الكاتب سوى رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "تجربة زياد قاسم الروائية" لنضال الشمالي تمت مناقشتها بعد تسجيل موضوع البحث بفترة طويلة، وواضح من العنوان والمقدمة والفهرس بأن محورها مختلف تماماً عن محور البحث، إذ أنها تتناول ظواهر فنية للرواية وليس قضية الرؤية والبنية.

وهناك بعض الأحكام العامة والجزئية المتناثرة التي وردت في الصحف المحلية لا تعتمد المنهج العلمي في استخلاص نتائج قد تعين الدارس الأدبي.

ومن جانب آخر وجدتُ دراسات موازية مهمة اهتمّت (بالشكل والمضمون)، أو (الدلالة والتشكيل) أو (الرؤية والأداة) لكنها بمجموعها وقفت عند روايات نجيب محفوظ أو (روايات جيل الستينيات من كتّاب الرواية في مصر أو الرواية العربية عموماً) وهي لا تمت بصلة إلى روايات زياد قاسم.

أما من ناحية المنهج فقد فرضت الظاهرة المدروسة الالتزام في المنهج الاجتماعي الفني الذي يستند إلى مجموعة من المفاهيم والخطوات الإجرائية تتمثل في قراءة الأعمال ورصد

عناصرها وطبيعتها وتفاعلاتها المتعددة والكشف عن نوعية العلاقة بين الأعمال الروائية المدروسة وسياقها الاجتماعي والبحث عن التوازن الوظيفي بين عناصر العمل الروائي، لذا لا بدَّ من دراسة الأعمال المبدعة للأديب بصورة دقيقة حتى يستطيع استخلاص الرؤية وطبيعتها وثوابتها ومتغيراتها من النصوص الروائية، ومن ثم التفسير والتقدير والاستنباط والتقييم، لذا حاولت أن يكون المنهج مرناً بحيث يراعي طبيعة الظاهرة المدروسة ويتناولها من الزاوية التي تخدم منطق العمل نفسه وأغراض مؤلفه.

وقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها تقسيم البحث إلى مقدمة وخاتمة بينهما ثلاثة فصول.

الفصل الأول: حاولت فيه تتبع مسار الرواية العربية في الأردن ضمن محورين اثنين:

- المحور الأول: ضمّنت فيه الرواية في الأردن، البدايات ومراحل تطورها والعوامل التي ساهمت في تطور الرواية في الأردن والرواية والحركة النقدية في الأردن.
- وفي المحور الثاني: حاولت إلقاء نظرة عامة على عالم زياد قاسم الروائي.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (الرؤية والبنية في الرواية)، وقد درست فيه موضوع الرؤية والبنية في الرواية ضمن ثلاثة محاور.

- المحور الأول: بيّنت فيه مفهوم الرؤية والبنية وعناصر الرؤية والبنية وأنواع الرؤية والبنية.
- وفي المحور الثاني: تناولت العلاقة بين الرؤية والبنية في العمل الأدبي، ومواقف النقاد القدماء والمحدثين من هذه القضية النقدية.
- وفي المحور الثالث: حاولت توضيح العلاقة بين الرؤية والبنية والنص الروائي.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان ("الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم)، الفصل الرئيس في الرواية وهو دراسة تطبيقية لطبيعة العلاقة بين الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم، وقد قسّمت هذا الفصل إلى أربعة محاور:

- المحور الأول: الرؤية والبنية في رواية (المدير العام).
- المحور الثاني: الرؤية والبنية في رواية (أبناء القلعة).

- المحور الثالث: الرؤية والبنية في رواية (الزوبعة).

- المحور الرابع: الرؤية والبنية في رواية (العرين).

ويجدر الإشارة هنا أن الدراسة تناولت كل رواية من روايات الكاتب على حدة، لأن كل نص أدبي فريد، بمعنى أنه يتفرد بمجموعة من الخصائص التي تميزه عن غيره من النصوص الروائية الأخرى.

أما الخاتمة فقد جاءت كلمة مجملة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وقد أردفت البحث بملحقين اثنين، أما الملحق الأول فقد تم فيه عرض لسيرة زياد قاسم وثقافته، والملحق الثاني كان مسرداً لأهم المصطلحات النقدية التي استعملها البحث.

ولا بُدّ إلى الإشارة هنا أنني كثيراً ما ترددت في الاستمرار في هذا البحث لصعوبة الظاهرة النقدية المدروسة، ولعدم وجود دراسات شاملة ودقيقة حول روايات الكاتب، ولم أجد في هذا المجال سوى بعض الأحكام العامة والجزئية التي وردت في الصحف المحلية. أضف إلى صعوبة الظاهرة المدروسة تعدد الآراء ووجهات النظر حولها من العصور القديمة حتى عصرنا الحاضر، مما يجعل هذه القضية متشعبة شائكة تتطلب من الدارس تتبع المراحل التي مرت فيها هذه القضية النقدية وهي فترة زمنية ممتدة، وبذل جهد لتفنيد الآراء النقدية التي طرحت حولها، والاطلاع على كافة الكتب والدراسات النقدية التي تناولتها هذه القضية بالدرس والتحليل.

ومن الصعوبات الأخرى التي واجهت الباحثة أن طبيعة الروايات وتنوع القضايا التي طرحتها تتطلب من الدارس قراءة واسعة في مجالات متعددة، مثل علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والسياسة والاقتصاد والتاريخ والدين والعقائد والأحزاب والطائفية والأقليات العرقية والبورجوازية والنظريات النقدية وغيرها.

وأخيراً، فإن هذا البحث وإن أجاب عن بعض الأسئلة التي تواجه الدارس في مثل هذا الموضوع، فقد فتح الباب أمام أسئلة كثيرة أرجو معالجتها في دراسات قادمة.

الباحثة.

الفصل الأول

زياد قاسم والرواية العربية في الأردن

الفصل الأول

زياد قاسم والرواية العربية في الأردن

المحور الأول: الرواية في الأردن

(١)

يُعد فن الرواية في الأردن فناً حديثاً نسبياً، لا يتجاوز ظهوره الفعلي على الصعيد الفني ثلاثين عاماً. ولا تكاد الرواية في الأردن، "تتميز بخصوصية في الذّوق أو في الاتجاه عن غيرها من الأقطار العربية الأخرى، فهي جزء من مسيرة الرواية العربية الحديثة"[١]، تخضع لما تخضع له هذه الرواية من مؤثرات وتتأثر به من تيارات واتجاهات. ومقارنة مع بعض الأقاليم مثل مصر وسورية ولبنان وفلسطين والعراق، فقد ظهر فن الرواية في الأردن متأخرا نسبياً. ولعل طبيعة المنطقة وطبيعة الظروف والمتغيرات التي تعيشها المنطقة لم تسعف هذا الفن بالظهور والنمو، مثل عدم الاستقرار السكاني وعدم وجود تحول صناعي أو ظهور طبقة برجوازية أو مطابع أو مناخ عام يساعد على إفراز جمهور مثقف، قادر على القراءة والمتابعة والوعي والقدرة على الرصد والتحليل والاستنتاج، بالإضافة إلى "تأخّر نشوء المدينة بكل ما في مجتمع المدينة من تعقّد وكثافة وعدم وجود ريادة روائية يمكن أن تشكّل نقطة البداية في مسيرة الرواية الأردنية يسلّم بها الروائيون"[٢].

فالبدايات لا تحمل ملامح الرواية الاصطلاحية إلاّ بقدر كبير من التجوّز، لعدم نضج الحركة الفكرية بشكل عام في الأردن، ولعدم الوعي بأهمية الرواية بوصفه فنا قادرا على استيعاب كافة المتغيرات التي تعصف بالمنطقة.

والأدب الروائي في الأردن "حديث النشأة فتيّ العمر طريّ العود"[٣]، إذ تعود أقدم الأعمال الروائية إلى "سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٧م أو ١٩٤٠"[٤]، حيث نشرت هذه الأعمال الروائية في الصحف والمجلات ولم تقدّم كعمل روائي مستقل، كما هو الحال عند الروائيين العرب، لأن الهدف بالدرجة الأولى من هذه الأعمال الروائية كان التعليم والوعظ والإرشاد والترفيه والتسلية أو "إتمام بعض الموضوعات إقحاماً، أو التعميم في تحليل الصفات النفسية والمشكلات

---

(١) إبراهيم السعافين، **الرواية في الأردن**، ط١، منشورات لجنة تاريخ الأردن، الأردن، ١٩٩٥م، ص١١.
(٢) خليل الشيخ، "عن **الرواية في الأردن**، وموقعها في مسيرة الرواية العربية"، **أفكار**، الأردن، العدد ٤، مجلد١، ١٩٩٧، ص٦.
(٣) إبراهيم خليل، **الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨-١٩٩٣م**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤،
(٤) خالد الكركي، **الرواية في الأردن**، ط١، التنضيد والطباعة، شقير وعكشة، الأردن، ١٩٨٦م، ص١٧.

المختلفة"[١]. وقد امتازت الحركة الروائية في الأردن ببساطة الموضوع، المتمثل بالسيرة الذاتية والمذكرات مثل روايات روكس العزيزي (أبناء الغساسنة) و(إبراهيم باشا) ١٩٣٧م، ورواية شكري شعشاعة (ذكريات) ١٩٤٥م، وسذاجة المستوى الفني، مرورا بروايات (حب من الفيحاء)، و(العطر والتراب)، و(جنة الحب) لحسني فريز، و(فتاة من فلسطين) ١٩٤٨م لعبد الحليم عباس، و(من قتل ليلى الحايك) لغسان كنفاني، وانتهاء بروايات إلياس فركوح وإبراهيم نصر الله وعيسى الناعوري وطاهر العدوان وأمين شنار ومفيد نحلة ويوسف ضمرة وجمال ناجي وغيرهم[٢].

وقد أشار النقاد في كثير من الحالات إلى ضعف العدد الأكبر من الروايات الأولى في الأردن، وعدم وصولها إلى المستوى الفني الروائي المطلوب. ويعود هذا الضعف إلى أن واضعي هذه الروايات قد كتبوها قبل أن يتفهموا أصول هذا الفن وقواعده. وقد يعود هذا لطبيعة المنطقة، إذ لم تساعد الظروف البيئية والاجتماعية والسياسية في ظهور الرواية في الأردن في وقت مبكر، لأن الفن الروائي يحتاج إلى قاعدة متينة لينمو ويتطور، مثل الاستقرار السكاني والوقت الكافي للقراءة، والمطابع، وفئة مثقفة تقبل على القراءة بنهم ورغبة، وهذا ما لم يتوافر في المجتمع الأردني.

إلا أن مرور المجتمع الأردني بمراحل تحوّل (اجتماعية، وسياسية، وثقافية، واقتصادية، ونفسية) مختلفة وسريعة، أدى إلى ظهور الرواية مضطربة ومفتعلة "وهذا ما يفسر ما بدا في معظم هذه الروايات من افتعال ومبالغة وحماسة تعود في الغالب إلى افتقار الكتّاب للتجربة الروائية وقصور فهمهم لطبيعة العلاقات الإنسانية والنفس البشرية، وعجزهم عن إدراك طبيعة التحول الاجتماعي في المجتمع الأردني وتناولهم هذه الظواهر من الخارج"[٣].

---

(١) السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٢٤.

(٢) انظر تفصيل ذلك في:

١. السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص١١ ١٥.
٢. الكركي، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص ١٤٦ ١٤٧.
٣. سمير قطامي، **الحركة الأدبية في الأردن (١٩٤٨-١٩٦٧م)**، ط١، منشورات وزارة الثقافة والتراث القومي، عمان، ١٩٨٩م، ص ١٦٩--١٧٥.
٤. نزيه أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦م، ص١٠ ١٧.
٥. إبراهيم خليل، **فصول في الأدب الأردني ونقده**، ط١، مطابع الدستور، عمان، ١٩٩١م، ص١٥ ١٧.

(٣) قطامي، **الحركة الأدبية في الأردن**، مرجع سابق، ص١٧٠.

إن افتقار الروائي في الأردن للثقافة الواسعة والاطلاع المستمر فيما يتعلق بالشؤون النفسية والاجتماعية والفلسفية والإنسانية، والأسس التي يقوم عليها الأدب الروائي، أدى إلى عجزه عن النفاذ إلى أعماق المجتمع، واستكشاف علاقاته عن قرب. وبالتالي، أتت التجارب الروائية عامة سطحية، مفتعلة الأحداث والعلاقات، تهدف إلى الوعظ والتعليم والتسلية، وتغلفها النزعة الرومانسية، و"التركيز على الجوانب العاطفية والإنسانية بشيء من المبالغة والحدّة"(١).

وعلى هذا النحو يغدو الحديث عن البدايات افتراضاً "أي أنه لا يتناول الروايات التي استلهمها الروائيون الأردنيون في تشكيل أعمالهم بقدر ما هي المحاولات الروائية الأولى لكتّاب أردنيين لذا فإن التحدث عن البدايات الروائية في الأردن لا يعني أن هذه البدايات تشكل اللبنة التي بني عليها لروائيين أردنيين في فترات لاحقة، لأن الروائيين الأردنيين متفتحون على النتاج الروائي العربي وعلى النتاج الروائي العالمي أيضا"(٢).

(٢)

يلاحظ أن ما ظهر من روايات -شكّلت صورة البدايات الروائية في الأردن- لا يواكب الاتجاهات الرئيسة للرواية العربية في الأقاليم العربية الأخرى، سواء من حيث البنية الفنية والموضوعية أم المستوى، إلا أن التطورات التي مرت بها الرواية في الأردن عبر مسيرتها الطويلة مكّنت الروائيين في الأردن من الخروج بنتاج روائي متميز. ويبدو أن هناك ما يشبه الإجماع بين الدّارسين والباحثين لفن الرواية في الأردن، أن الإنتاج الروائي في الأردن مرّ في عدة مراحل، لذا، فقد قسموا الرواية في الأردن إلى عدة مراحل. إلا أن هذه الاتجاهات لا تنم عن رأي دقيق، وذلك لأن ظهور وتطور الرواية في الأردن والظروف التي مرت بها، تختلف عن نشأة الرواية العربية وتطورها في الأقطار المجاورة. إذ أن فن الرواية في الأردن حديث النشأة، وهذا بدوره قد لا يسعف الدارس في تقسيم فن الرواية في الأردن إلى مراحل. فالمرحلة الأدبية تتطلب فترة زمنية طويلة وظروفاً وعوامل محددة، قد تسهم في نضجها واكتمالها، لأنه لا يمكن للأدب أن يكتمل نضجه في مرحلة زمنية محددة، فالأدب برمته لا يخضع لمنطق الزمن. أضف إلى ذلك قلق المصطلحات النقدية وعدم اكتمال نضج الاتجاهات الروائية. ومن هنا فمن الصعب تصنيف الرواية في الأردن إلى اتجاهات ومراحل دقيقة، لذا لم أدرس ولم أدرج روايات

---

(١) قطامي، **الحركة الأدبية في الأردن**، مرجع سابق، ص١٩٢.

(٢) السعافين، **البدايات، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية**، ط١، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣، ص ص٢١-٢٢، بتصرّف.

زياد قاسم في تصنيف النقّاد لاتجاهات الرواية في الأردن، على الرغم أنها أقرب إلى الاتجاه الواقعي.

ويمكن الوقوف -بإيجاز- عند المراحل التي اعتمدها الدارسون في دراستهم في تقسيم الرواية وأهم مميزاتها. ولا بدّ من الإشارة هنا أنه لا يمكن قراءة الروايات جميعها، كما أن الباحثة اعتمدت على آراء نقدية أخرى صدرت عن مختصين بهذا الموضوع[١].

١- المرحلة الأولى: (١٩٣٥م -١٩٥٠م).

وقد جاء الإنتاج الروائي في هذه المرحلة متواضعاً ضعيفاً يعتمد أسلوب المذكرات، ويغلب عليه الوعظ والإرشاد. كما افتقدت روايات تلك الفترة إلى الرؤية الإبداعية في الفن، واعتمدت الطرح المباشر والأسلوب التقريري الإنشائي. فجاءت حبكاتها مفككة منسابة بلا ضوابط مع خواطر الكتّاب، وبناؤها مترهلاً وشخصياتها عائمة وموضوعاتها منتقاة بسهولة، غلب عليها الطابع الرومانسي (رؤية رومانسية)، "قائمة على التفكك والتداعي ومعالجة التجارب الذاتية. ويتمثل ذلك في رواية (أين حماة الفضيلة) ١٩٤٠م لشكري شعشاعة و(فتاة من فلسطين) ١٩٤٨م لعبد الحليم عباس، ورواية (أين الرجل أو جرائم المال) ١٩٣٥م لاديب رمضان، ورواية (أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا) ١٩٣٧م، لروكس العزيزي"[٢]. ويعود ضعف الإنتاج الروائي في الأردن في تلك الفترة إلى عدم وجود شبكة علاقات بشرية واسعة، وطباعة وقراءة وخبرة في الكتابة الروائية. "ولعل الشعر في مثل هذه الظروف يكون أقوى في التعبير عن هذه العواطف والانفعالات"[٣]، كما يرى بعض النقاد.

---

(١) انظر تفصيل ذلك في:

١. السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، بتصرف.

٢. محمد المشايخ، **الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن**، ط١، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩م.

٣. عبد الرحمن ياغي، **مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٩م.

٤. الكركي، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق.

٥. قطامي، **الحركة الأدبية في الأردن، (١٩٤٨-١٩٦٧م)**، مرجع سابق.

(٢) الكركي، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص١١-١٧، بتصرّف، وانظر أيضا: أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٢١-٢٢، بتصرف، والسعافين، الرواية في الأردن، مرجع سابق، ص٢١-٢٦، بتصرف.

(٣) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م، ص٢٨.

٢- المرحلة الثانية: (١٩٥٠م -١٩٦٧م).

وقد بدت الرواية في الأردن أكثر نضجاً نتيجة التغيرات الجذرية التي شهدها الأردن على كافة المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية "إلا أنها لم تحقق شروط الرواية الناضجة فنياً"(١)، فبقيت الرواية في هذه المرحلة لا تزيد عن كونها إطاراً لنقل الأفكار وكشف الظواهر الاجتماعية والعلل، دون الاهتمام بالبنية الفنية وصهر عناصرها بطريقة متآزرة متآلفة توحي بنضج التجربة الروائية. وقد بقي الاتجاه الرومانسي يهيمن على الطابع الروائي في الأردن على الرغم من ظهور بذور الاتجاه المتأثر بالرواية الواقعية، ويمثل هذه المرحلة رواية "(سبيل الخلاص) ١٩٥٥م لسليمان المشيني، ورواية (شمس الغروب) ١٩٦٠م لمحمد سعيد الجنيدي، و(فتاة النكبة) لمريم مشعل، و(صراع في القلب) ١٩٦٠م لمحمد عويضه و (ومن زوايا العدم) ١٩٦٠م لكامل الملكاوي، و(الرجل الذي وجد نصفه) لمشيل الحاج ١٩٦٢م، و(مغامرات تائبة) لحسني فريز ١٩٦٢م"(٢).

ومن هنا لم تتطور فنية الرواية في هذه المرحلة "وظل مستوى الرواية يراوح في مكانه، فيعيد صياغة الفكرة تارة، وينقلها من قصة تاريخية" (٣)، تارة أخرى.

٣- المرحلة الثالثة: (١٩٦٧م-١٩٧٩م).

وقد وجدت فيها الرواية ذاتها، إذ تعتبر هذه المرحلة التأسيسية الحقيقية الجادة بمفهومها الحديث شكلاً ومضموناً بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م، إذ "خرجت من نموذج الرواية التقليدية واتجهت إلى الرواية الجديدة"(٤)، وقد جهدت رواية هذه الفترة للتخلص من التأريخ السياسي أو التقدير الاجتماعي "وسعت مخلصة لكي تحوّل الرواية إلى عمل فني له قانونه الخاص لتخلص من بقايا عمل المؤرخ أو الصحفي ولتبتعد عن الشخصيات النمطية الجاهزة المستمدة من تجارب أخرى"(٥).

---

(١) أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٢٢.

(٢) انظر تفصيل ذلك في:

١- الكركي، الرواية في الأردن، مرجع سابق، ص ١٥-٢٠، بتصرف، وانظر أبو نضال علامات على طريق الرواية الأردنية، مرجع سابق، ص١٠-١٦.

(٣) خليل الشيخ، **عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٨-٩.

(٤) شاكر النابلسي، **كيف عبّرت الرواية الأردنية عن الواقع المحلي والعربي**، بحث مقدم لملتقى عمان الثقافي الأول ٢٢-١٩٩٢/٨/٢٤م، ص ص٦-٧.

(٥) الشيخ، **عن الرواية الأردنية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٨-٩.

ويمكن القول إن الرواية في الأردن في هذا الفترة دخلت طوراً جديداً، إذ حاولت أن "تبني عالمها الروائي بناء يتّسم بالديناميكية في مجتمع يتغير دائماً وتتغير مشكلاته"(١).

وقد بدا كتّاب الرواية في هذه المرحلة أكثر وعياً وتفهماً لقضايا المجتمع والتطورات التي حدثت وتحدث "وإذا كان التطور الأدبي لا يخضع لمنطق السنوات ولا لمراحل الزمنية القصيرة"(٢)، فإن الرواية في الأردن بوصفها شكلاً أدبياً في تلك الفترة، قد تأثرت بالتغير السريع وبالعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية، فنتج عنها تغيّر ملموس في نوعية الرواية.

وقد كان لهزيمة حزيران ١٩٦٧م دور في نضج الفن الروائي في الأردن، وإذا كانت الهزيمة تشكّل منعطفاً حاداً في تاريخ ذلك الصراع الطويل، "فلا بد أن تعكس تأثيرات معينة على الصعيد الأدبي والفني"(٣)، لذا، فإن ما يلفت النظر، أن الرواية في الأردن في هذه الفترة الزمنية، أصبحت قادرة على امتلاك رؤية فنية وفكرية للواقع، وجرأة في استخدام تقنيات حديثة، وهي بذلك تمثل نزوعاً نحو التجديد دون أن تشكّل تكراراً لما سبق.

ويمكن القول إن الرواية في الأردن في تلك الفترة الزمنية تميّزت بشيوع اتجاهين من الكتابة:

الأول: الاتجاه المتأثّر بالرؤية الواقعية

وقد ظهر في السبعينات، إذ اتجهت الرواية في الأردن نحو الواقعية، أو ما يعرف بمرحلة التجدد والاكتشاف. "وقد تعددت ملامح الرؤية وتراوح تشكيلها بين الواقعية والتسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية"(٤)، متأثّرة بحركة الفن الروائي العربي والعالمي. وقد ساعد في ظهور هذا التيار "التوسع الهائل في قنوات الاتصال الثقافي ووسائله، تلك القنوات التي جعلت ألوان المعلومات والمعرفة في تناول الجميع"(٥).

ويتمثل هذا الاتجاه "في رواية (العودة من الشمال) ١٩٧٧م لفؤاد القسوس، و(الأم النازحة) ١٩٦٩م لأحمد عويدي العبادي و(حب من الفيحاء) ١٩٧٢م لحسني فريز و(ليلى في

---

(١) الشيخ، **عن الرواية الأردنية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية**، مرجع سابق، ص١٢.

(٢) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٢٦.

(٣) **المرجع ذاته**، ص٢٦.

(٤) السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٣٩.

(٥) السعيد الوراقي، **اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص٦٧.

قطار)١٩٧٤م لعيسى الناعوري، و(بدوي في أوربا) ١٩٧٧م لجمعة حماد و(الدموع الصامتة) ١٩٧٦م لصالح صلاح شبانة...."[١].

الثاني: تيار الحداثة أو التجريب

وقد ظهر هذا التيار نتيجة تأثر كتّاب الرواية بحركات التجريب التي ظهرت في الأقطار المجاورة مثل مصر سوريا، ولا شك أن التغيرات الجذرية، والخلخلة التي حدثت في الواقع العربي عامة والأردني بخاصة في المفاهيم والقيم و(الأيديولوجيات) القومية والأفكار السائدة أحدثت تغيراً في البناء الروائي تبعاً لتغير رؤى الكتّاب للواقع واستمر التغير "نتيجة لما فرضه الواقع الجديد من ولادة أبنية جديدة"[٢] تجسد "صورة الصراع بين الرؤية الواقعية والتجريب"[٣]. وبذلك دخلت الرواية في الأردن مرحلة التجريب لتكشف عن نضج ووعي روائي عميق للواقع وما يعتريه من تغيرات بظهور محاولات متعددة، كما في رواية "أنت منذ اليوم"[٤]، ١٩٦٨م لتيسير السبول التي تقف شامخة في مسار الرواية العربية، فأضاءت بذلك طريق الرواية العربية في الأردن في بنائها وفكرها، فأصبحت تمثل النموذج الذي يحتذيه الروائيون في هذا المجال، ورواية (أوراق عاقر) ١٩٦٨م لسالم النحاس، ورواية (الكابوس) ١٩٦٨م لأمين شنار، ورواية (الضحك) ١٩٧٠م لغالب هلسا...الخ.

٤- المرحلة الرابعة: (١٩٨٠م- ٢٠٠٠م).

وقد حققت الرواية في الأردن انطلاقتها الفعلية والشاملة في تلك المرحلة، إذ تمكنت الرواية في الأردن من الاقتراب من الإنسان في حياته العادية، والاقتراب من مشكلاته الخاصة والعامة، إلى جانب أنها استطاعت التخلّص -إلى حد كبير- من الشوائب التي علقت باللغة القصصية في كتابات الجيل السابق.

---

(١) انظر تفصيل ذلك في:

١- الكركي، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص ص٦٣-٦٥، بتصرف.

٢- السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص ص٩-١٣، بتصرف.

٣- ياغي، **في الرواية الأردنية، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية**، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣، ص٩٦-٩٧.

(٢) نوال مساعدة، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٨م، ص١٩.

(٣) إبراهيم السعافين، **تحولات السرد**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م، ص٣١٦.

(٤) تيسير الشبول، **أنت منذ اليوم**، ط٩، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨م.

كما استطاع الروائيون في الأردن مواصلة الكتابة وامتلاك فضيلة التجربة الريادية، مع القدرة على التطور والنماء الحضاري والثقافي والفني، وحاولوا -على الرغم من الصعوبات والعوائق الكثيرة- أن يقفزوا بالرواية الأردنية قفزة حقيقية باتجاه الطموح في كتابة (الرواية النموذج). وقد نتج عن ذلك ظهور اتجاهات جديدة للرواية العربية في الأردن، فجاء بناؤها يحمل مؤشرات التجاوز في تعميق الرؤى الواقعية، "ويعري المجتمع عن طريق الفضح والاحتجاج لما فيه من تصدع وتمزق"[١].

ومن الملاحظ أن الروائيين في الأردن تابعوا مسيرة من سبقهم في مجال الفن الروائي، فظهرت الكثير من الروايات التجريبية التي تحتل موقعاً متميزاً في الحركة الأدبية في الأردن، بما أضافته على الصعيد الفني، وفي لغتها وأسلوبها وإيقاعاتها "حيث تتجانس بصورة واضحة مع أشكال الإبداع الأخرى كالسينما والشعر"[٢]. ويمثل هذا النوع من الروايات التجريبية نزوعا نحو التجديد في بنيتها باستخدام أدوات فنية حديثة و"مجاراة الكتابة الغربية الجديدة في تقنياتها المبتكرة"[٣]، كما في روايات مؤنس الرزاز وغالب هلسا وإلياس فركوح وإبراهيم نصر الله. وبذلك جاءت حركة التجريب في الرواية في الأردن -في هذه الفترة الزمنية- كسرا للشكل المتجانس، وخروجاً عن التنميط، وإسقاطاً للمعمار المحكم، فكانت توكيدا لحرية الإنسان وإبداعه. وقد حققت الرواية التجريبية مرادها، واكتشفت ذاتها عبر الانتهاكات اللغوية والأسلوبية والبنيوية، وأصبحت هجراً للأشكال القديمة، ولم تعد استمراراً للتقاليد السابقة. إلا أن ظهور هذا الاتجاه لا يعني اندثار اتجاهات الرواية السابقة، بل أنها توازي في ظهورها هذا الاتجاه الحديث ولا سيّما الاتجاه الواقعي. وهذا يؤكد أن العمل الأدبي الجديد والجيد (أي الذي يضيف جديداً إلى مسار الأدب) قد لا يأتي نتيجة اعتماده على الأعمال الأدبية القديمة. كما أن "العمل الأدبي الجيد والجديد أيضاً لا ينسخ الأعمال الأدبية القديمة بل تستمر فنية الأعمال القديمة إلى زمن بعيد"[٤]، فالأدب يتطور لكنه لا يعني أن الأعمال الأدبية تتحسن أو تتقدم "أو أنها تنمو بصورة واحدة في اتجاه واحد، أو أنه يحددها عامل سببي واحد معين أو أنها تستمر في نموها

---

(١) مساعدة، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، مرجع سابق، ص١٩.

(٢) أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٣٦.

(٣) خليل، **فصول في الأدب الأردني ونقده**، مرجع سابق، ص٢٤.

(٤) شكري الماضي، **في نظرية الأدب**، ط١، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م، ص١١٦.

بالضرورة في المستقبل"[١]، دون أن يعيق طريقها شيء، فليس كل فن حديث هو أكثر تطورا من الفن الأقدم.

ويوازي ظهور الرواية التجريبية وتطورها الرواية الواقعية، التي تشكل حلقة واسعة من حلقات تطور الرواية في الأردن، كما في روايات طاهر العدوان وجمال ناجي وفؤاد القسوس وسميحة خريس وليلى الأطرش وزياد قاسم...الخ. وستقف هذه الدراسة عند روايات زياد قاسم، التي تميل نحو الواقعية التسجيلية النقدية، في محاولة لتقديم رؤية موضوعية للواقع الاجتماعي، وذلك بالنفاذ المباشر في الحياة والواقع. وقد استطاع هذا الروائي أن يجتاز في بعض أعماله الروائية ضعف الروايات السابقة وسذاجتها الفنية وصورة الرواية الفاجعة والتسجيل المباشر، فحقق نقلة نوعية مهمة في هذه الأعمال، من حيث الموضوع والمستوى الفني، كما في رواية (أبناء القلعة) و(رباعية الزوبعة) و (الناسرون).

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن واقعية الرواية لا تعني رفضها للتجديد والتغيير على صعيد اللغة والأسلوب والبناء الفني، أو عدم تأثرها بأشكال الإبداع الأخرى.

(٣)

تعتبر الرواية من أكثر الفنون الأدبية قابلية للتغير السريع، والتأثير والتأثّر بالعوامل السياسية والاجتماعية المتغيرة، إذ أنها اكثر الأشكال الأدبية تبدلاً لأنها "دائمة التغيّر والتشكّل في سبيل الاستجابة لظروف بيئتها المحيطة"[٢].

وتتأثر الرواية كغيرها من الفنون الأدبية بعوامل خارجية ومحلية تسهم في تطورها ونموها، ولا سيما أنها -كما يرى بعض النقاد- "هي الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة"[٣].

ويمكن القول إن ثمة عوامل أسهمت في تطور الرواية في الأردن كمّا ونوعا وتتمثل في:

الأول: العوامل السياسية: وتتمثل في:

---

(١) **المرجع ذاته**، ص١٢٢.

(٢) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٢١.

(٣) ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ط١، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤م، ص٣٩٦.

١- **هزيمة حزيران ١٩٦٧م:** من أهم العوامل السياسية التي أسهمت في تطور الرواية في الأردن، وذلك بإحداث نقلة نوعية في الإنتاج الروائي من حيث المعالجة الفنية والموضوعات المطروحة التي تناولتها ومعالجة واقع ما بعد الهزيمة، والأسباب التي أدت إلى الهزيمة وكانت قائمة. لذا يمكن اعتبار فترة ما بعد الهزيمة إيذانا ببدء مرحلة جديدة من حياة الرواية في الأردن، تختلف عما قبلها في كمية الإنتاج الروائي، وكذلك في مستواها الفني. ولا شك أن الهزيمة قد شكّلت نقطة تحول في الفن الروائي على صعيد الرؤية والتكنيك "فقد جهدت الرواية التي حاولت أن تستوعب هذا الحدث أن تدرس هذه الهزيمة من منظور رؤية تحليلية لا من خلال مأساة فردية لتربط الأسباب بالنتائج ولتكون قادرة على مواجهة حقيقية"(١).

فثقل الهزيمة أوجد مفهوماً جديداً للأدب عامةً "وساهم في تطوير النظرة إلى أهمية فن الرواية ودوره ووظيفته"(٢).

وبما أن الرواية لها علاقة وثيقة بالمناخ الاجتماعي والسياسي وكافة المتغيرات التي حدثت، فإن هزيمة حزيران أحدثت هزة ومفاجآت انعكست على الرواية بشكل أو بآخر، إذ اندحرت مفاهيم وقيم وبرزت أخرى "وتراجع فكر وبدا فكر آخر يتململ، سقطت أوراق طبقة حاكمة برمتها، وبدأت طلائع طبقة جديدة بالتحرك"(٣). وهذا بدوره أثر على الأدب برمته فتخلخل مناخه العام مع الخلخلة التي أحدثتها الهزيمة في البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية.

ولا شك أن مثل هذا الحدث التاريخي الذي هزّ كيان الإنسان، وغيّر كثيرا من القيم والمفاهيم السائدة فرض على الذات المبدعة العودة إليه، لا باعتباره مرجعاً نصّياً في الرواية تعالجه كقضية خاصة، و"إنما لأن الذات المبدعة لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الأحداث الكبرى والهزائم المتلاحقة والخيبات واللامبالاة، فهي جميعاً عوامل تساعد على إيقاظ الحس الروائي عند المبدعين"(٤). وبهذا دخل كتّاب الرواية مرحلة جديدة فكان عليهم أن يعالجوا المعاناة التي فرضت على الواقع "خارج أطر الفاجعة والرومانسية والواقعية الخانقة"(٥)، بتقديم

---

(١) الشيخ، **عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٩.

(٢) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٢٤.

(٣) **المرجع نفسه**، ص٢٥.

(٤) المساعدة، **البناء الروائي في روايات مؤنس الرزاز**، مرجع سابق، ص١٠١.

(٥) الكركي، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٦٣.

رؤية سياسية وفنية جديدة وعميقة وشاملة تطرح أسباب الهزيمة وترسم طريق تجاوزها عن طريق "المعالجة الجدية العميقة للواقع الذي أدى إليها، مع فهم علمي عميق للسياق التاريخي الذي حدثت فيه"(١).

ويمكن القول إن الهزيمة فرضت ظاهرة روائية في الأردن بكل ما تحمله العبارة من معنى، فاستطاعت روايات تلك المرحلة أن تجسّد "مرحلة تاريخية مهمة في حياة الأردن، وفي حياة الأمة العربية"(٢)، ويمكن أن تعد أيضاً "نقطة تحولية في الواقع والوعي العربي"(٣).

٢- **حرب الخليج ١٩٩١م**: وما رافقها من تغيرات عالمية على الصعد كافة الاقتصادية والتكنولوجية وانهيار الاتحاد السوفيتي وإخفاق القوى القومية العربية الداخلية في تحقيق الوحدة.

وقد كشفت هذه الحرب الواقع العربي المتردي والانهيار الداخلي الذي يعانيه على كافة الوجوه والمستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي أخفقت بدورها في إعادة بناء هذا الواقع العربي الرديء الذي فرضته النكسات المتتالية على المنطقة.

ولا شك أن للرواية علاقة وثيقة بالمناخ الاجتماعي والسياسي ومجمل التغيرات الخطيرة التي طرأت على الوطن العربي بعد حرب الخليج التي أحدثت تغيراً جذرياً في المفاهيم والقيم، انعكست بدورها على الفن الروائي الذي اتخذ منه الكتّاب وسيلة للتعبير عن واقع الأمة السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي والعسكري، على اعتبار أن الرواية "أليق الأشكال لحمل رسالة الأيديولوجيا وأيسرها تناولاً من هذه الناحية بل أكثرها تأثيراً وأوضحها أثراً"(٤). وذلك بتقديم رؤية عميقة وشاملة تكشف عن أسباب الحرب وتفسرها، ولا سيما أن ثقل الأزمة قد ساهم في طرح جديد للأدب عامة وساهم في تطوير النظرة إلى أهمية فن الرواية ودوره ووظيفته.

لذا بذل روائيون كثر في الأردن جهداً واضحاً في تصوير فترة الحرب للكشف عن أسبابها وتفسيرها وتجسيد فهم واعٍ للهموم والمشكلات الاجتماعية والسياسية، بل إنهم لم يكتفوا

---

(١) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٢٤.

(٢) سميحة خصاونة، **الاغتراب في الرواية في الأردن ١٩٦٧-١٩٩٠م**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٥م، ص١٤.

(٣) فاروق وادي، **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٧.

(٤) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٢٢ ٢٣، نقلاً عن سهير قلماوي، **مختصر حول نظرية الرواية**، معهد البحوث والدراسات، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٩.

فقط بتجسيد الهم المحلي الأردني "وإنما خرجوا برؤيتهم الروائية إلى الأفق العربي الأرحب"[١]، كما في رواية (أصوات من المخيم) ١٩٩٣ لمحمد القواسمة ورواية (الشظايا والفسيفساء) ١٩٩٤، لمؤنس الرزاز، ورواية (حوض الموت) ١٩٩٤، لسليمان القوابعة، وروايات (أبناء القلعة) ١٩٩٠، (رباعية الزوبعة) ١٩٩٤-١٩٩٧، و(الخاسرون) ٢٠٠٠، لزياد قاسم.

الثاني: العوامل المحلية.

ولا شك أنه إضافةً إلى العوامل السياسية التي أسهمت في تطور الرواية هناك ثمة عوامل محلية متعددة ساهمت بشكل أو بآخر في تطوير الرواية في الأردن والارتقاء بها إلى مستوى الرواية العربية والعالمية على حد سواء. وتتبلور هذه العوامل في:

١- التغيرات الجذرية في حركة المجتمع الأردني نفسه، وانتقال البيئة الأردنية من بيئة زراعية رعوية غير مستقرة إلى بيئة صناعية مستقرة. وقد فرض هذا الانتقال ظهور طبقة عمالية وفئات اجتماعية برجوازية لها مشاكلها ولها علاقات اجتماعية كثيفة ومركّبة ومتداخلة، ولّدت قيماً جديدة وحساسية فنية جمالية جديدة عجزت الفنون الأدبية الأخرى عن استيعابها كالشعر والمسرح، فكان لا بدّ من ظهور فن جديد قادر على استيعاب المتغيرات بكافة متناقضاتها، وتلبية الحاجات الجمالية الاجتماعية. فجاء فن الرواية لاستيعاب كافة المتغيرات، ولا سيما أن الرواية "أقرب من الشعر إلى حركة الواقع"[٢].

٢- تطور الحركة الثقافية في الأردن بظهور المؤسسات الثقافية في أعقاب تأسيس الجامعة الأردنية في مدينة عمان "إلى جانب حضور الإذاعة والتلفزيون في ترسيخ الأنشطة الثقافية ودعمها"[٣]. وفي إطار هذه المؤسسات الثقافية ظهرت مؤسسات ثقافية أخرى، أسهمت في تدعيم فن الرواية مثل رابطة الكتاب الأردنيين ووزارة الثقافة، وبعض المؤسسات الأهلية والرسمية التي أسهمت في دعم المبدعين والروائيين: "وظهور عدد من الجامعات الأهلية التي رفدت الحركة الثقافية في مدينة عمان خاصة"[٤].

---

(١) النابلسي، **كيف عبّرت الرواية الأردنية عن الواقع المحلي والعربي**، مرجع سابق، ص١٥٣.

(٢) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، ط١، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، ١٩٩٦م، ص١٨.

(٣) إبراهيم السعافين، **الثقافة ودورها في تحديد مدينة عمان كمدينة معاصرة**، في مؤتمر عمان واقع وطموح، عمان، الأردن، ٢٨ حزيران ١٩٩٥م، ص٩.

(٤) **المرجع ذاته**، ص٩.

٣- ظهور المدارس والمعاهد والجامعات وتطور الدراسات الاجتماعية والاقتصادية، وظهور فلسفات جديدة وتعقد البيئة وتعقد مشكلاتها وعلاقاتها، فضلا عن التقدم العلمي، وازدهار الطباعة والصحف والمكتبات، كما انتشر التعليم فازدادت قاعدة القرّاء واتسعت وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيماً، مما أوجد وقت فراغ كان على الناس تمضيته بالقراءة "وقد انعكست كل هذه التغيرات على الحياة الداخلية للإنسان وعلى عقله وفكره وأحاسيسه ومشاعره، فظهر أدب جديد وموضوعات جديدة، وكل هذا أدى إلى ظهور نوع أدبي جديد هو فن الرواية"(١). وبالإضافة إلى توافر الظروف اللازمة لظهور هذا الفن الروائي وتطوره مثل: دعم مادي مستمر وتجمع بشري كثيف وقدرة على الشراء ووقت فراغ وحرية الرأي والتعبير.

٤- محاولة الروائيين في الأردن البحث عن الذات أو تحديد ملامح الشخصية القومية بعد الاحتكاك الحضاري والاستعماري بالغرب نتيجة لحركة التطور الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي حلّت في المجتمع الأردني، بالإضافة إلى تقدم رؤية الفنان الفكرية، "ونضوج حكمه على الأمور وخاصة بعد المد القومي والوطني والوحدوي وإجهاض رؤى التحرر القومي والوطني بعد النكسة" (٢).

٥- ثقافة الروائيين وسعة اطلاعهم على ثقافات الغرب ومناهجه الأدبية والفكرية، وتأثرهم بفلسفات وأفكار و(أيديولوجيات) العالم المعاصر، والتوسع الهائل في قنوات الاتصال الثقافي ووسائله، وظهور الترجمة، كل ذلك أسعف الروائيين في الأردن على استيعاب تلك العلوم وهضمها والخروج منها بنتاج روائي متميز.

ولا شك أن التطورات والتغيرات المتشابكة والتفاعلات السريعة التي ألمّت في المجتمع الأردني فرضت تطوراً سريعاً في الفن الروائي في الأردن، جعلته قادراً على استيعاب كافة المتغيرات التي تحدث، ولا سيما أن الرواية -كما يرى بعض النقاد- "تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أن يتغير"(٣).

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٢١.

(٢) محمد عطيات، **القصة الطويلة في الأدب الأردني من بدء الإمارة ١٩٢١-١٩٧٧م**، ط١، شركة الشرق الأوسط للطباعة، عمان، ١٩٨٥م، ص٧٦.

(٣) بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، مرجع سابق، ص٨٥.

(٤)

يلاحظ المتتبع لبدايات الحركة النقدية في الأردن أنها كانت متواضعة تعتمد النقد الانطباعي الذاتي. ويعود هذا الشيوع لعدم وجود ضابط منهجي له، ولاعتماد الناقد على الذوق الشخصي، مما نتج عنه ردود فعل آنية تتولد في نفس الناقد بعد قراءة النص مباشرة.

وعلى الرغم من تأخر ظهور الحركة النقدية في الأردن وعدم مواكبتها للحركة الروائية، إلا أن التطور الروائي الذي حدث في الأردن بعد عام ١٩٦٧م نتيجة التغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية، ساهم في ظهور دراسات نقدية جادة في هذا المجال. وقد كان لهذه الدراسات أثر واضح في تقوية الحركة الروائية وتنمية بذورها على الساحتين المحلية والعربية، بالوقوف عند النصوص الروائية والعكوف على دراستها للكشف عن أنساقها وعلاقاتها الداخلية وتفاعلاتها الذاتية والموضوعية، في محاولة جادة لاستخلاص رؤية شاملة للنص الروائي.

وتُجسّد هذه الجهود النقدية التي ظهرت على الساحة الأدبية وعياً وحساً ونقدياً واضحاً لدى نقّاد الرواية في الأردن مثل ما كتبته أمينة العدوان (مقالات في الرواية العربية المعاصرة)، ١٩٧٦، وفخري طملية (البطل في الرواية الأردنية والفلسطينية) ١٩٨١م، وفايز محمود في (تيسير السبول العربي)١٩٨٤م، ومحمد عطيات (القصة الطويلة في الأدب الأردني منذ بدء الإمارة ١٩٢١-١٩٧٧) ١٩٨١م، وسليمان الأزرعي في (دراسات في القصة والرواية الأردنية) ١٩٨٥م، و(الرواية الجديدة في الأردن) ١٩٩٧م، وعبد الرحمن ياغي (ثلاث روايات من الأردن، تراجيديا الهزيمة والانغلاق) ١٩٨١م، و (مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي) ١٩٩٩م، وإبراهيم السعافين في (الرواية في الأردن) ١٩٩٥م، و(الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية العربية)، بالاشتراك مع مجموعة من الكتاب، ١٩٩٣م، وخالد الكركي في (الرواية في الأردن) ١٩٨٦م، وغسان عبد الخالق (الزمان، المكان، النص، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن ١٩٨٠-١٩٩٠م) ١٩٩٣م وإبراهيم خليل (الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣م) ١٩٩٤م، وفصول في الأدب الأردني ونقده) ١٩٩١م، ونزيه أبو نضال في (علامات على طريق الرواية في الأردن)١٩٩٦م، وسمير قطامي (الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨- ١٩٦٧م) ١٩٨٩م، وخليل الشيخ (من الرواية في الأردن)١٩٩٧م، وعبد الله رضوان (أسئلة الرواية الأردنية) ١٩٩١م[1].

---

(١) تم الحصول على قائمة هذه الدراسات من مكتبة جامعة آل البيت، ومكتبة الجامعة الأردنية، ومكتبة جامعة اليرموك.

وقد رافق هذه الدراسات والأبحاث والمقالات النقدية في الصحافة المحلية "عملية نشر نشطة على صعيد التأليف في مجال النقد الأدبي وكانت البداية"(١).

وسوف تقوم الباحثة بمعالجة روايات زياد قاسم من منظور جديد يتجاوز الأطر التقليدية في النقد والتحليل، ويقوم هذا المنهج على (الرؤية والبنية) وهو منظور لم تتناوله الدراسات السابقة التي ذكرتها.

---

(١) المشايخ، **الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن**، مرجع سابق، ص١٠.

المحور الثاني

عالم زياد قاسم الروائي

نظرة عامة:

بيّن الكثير من الإنتاج الجديد في الرواية في الأردن، وبخاصة في المرحلة الأخيرة، أن زياد قاسم استطاع أن يقدم مجموعة من الأعمال الروائية تتصف بالغزارة والتنوع، وأن يضم في عالمه الروائي ما تحتويه عوالم معاصريه من الروائيين جميعاً. فجاء عالمه الروائي زاخرا بالشخصيات والأحداث والأنماط والمواقف، إذ يكاد أن يكون معادلاً للمجتمع الخارجي ترتبط عناصره ارتباطاً سببياً، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى ليجسد في النهاية رؤية للعالم والحياة.

وسوف يتم الحديث في هذا المحور عن الأطر العامة لكل رواية بما يشبه العرض المكثف المركز مع تعليق طفيف وسريع وإشارات إلى أن العرض العميق سيأتي لاحقا.

(١)

يعد زياد قاسم واحداً من الكتاب القلائل الذين احترفوا الفن الروائي في الأردن، وقد اتصف إنتاجه الروائي بالغزارة والواقعية، إذ اقتصر على فن الرواية دون أن يخوض في مجالات أدبية أخرى، فكانت الرواية أداته الرئيسة وهمه الأول. وقد أصدر مجموعة من الأعمال الروائية في اتجاهات متعددة تاريخية واجتماعية ونفسية، وتكاد تشكل رؤيته الفنية والفكرية في هذه الروايات مساراً متكامل الحلقات.

وتميز الكاتب من غيره من الكتاب في الأردن بتأخر إنتاجه الروائي، ويعود ذلك لأسباب متعددة أهمها أن الأدب لم يكن هدفاً جاداً في حياته بالقدر الكافي "لم أفكر في يوم من الأيام أن أكون روائياً أو قاصاً أو أن اقترب من شيء اسمه الأدب، كان يستهويني التراث والفلسفة أكثر بكثير من الأعمال الأدبية، لكني كتبت أول رواية (المدير العام) لأسباب خاصة ولم أتوقف من حينها ولن أتوقف طالما بقيت على قيد الحياة"(١).

وتشكّل رواية (المدير العام) نقطة الانطلاق لعمله الإبداعي، وهي عبارة عن مجموعة من الأحداث تدور في منطقة عمان وتقوم بها مجموعة من الشخصيات، حيث تعمل (انجيل)

---

(١) الرأي، عمان، العدد ١٠٢٦، ٣١ تموز ١٩٩٧م، ص١١.

الشخصية الرئيسة، التي تتولى مهمة السرد في الرواية (سكرتيرة) في بنك الوفاء لأبي أسير، رئيس مجلس الإدارة، وتتعرف على سالم الموظف في البنك نفسه، وتأخذ بالتنقل بين الشركات والبنوك مفتقدة للاستقرار الوظيفي ولتحديد رؤيتها للحياة. وقد بدت هذه الشخصية مضطربة قلقة لا قضية لها تدافع عنها ولا هدف محدد تسعى لتحقيقه، فهي لا تعرف ماذا تريد "ترى من الذي سأعمل معه غداً سالم بيك أم أبي أسير"(١). كما تضم الرواية مجموعة من الشخصيات بدت كدمى يشكلها الكاتب في يده لا قضية لها ولا رؤية، مثل ماجدة وأبي عصام وسارة والباشا وأبي ناصيف وإيليا وغيرهم، كما سيأتي في محور الرؤية والبنية في رواية (المدير العام) في الفصل الثالث لاحقاً.

ثم شرع الكاتب بكتابة رواية أخرى بعنوان (أبناء القلعة) ١٩٩٠م، التي جسّد من خلالها موقفه من القوى القومية العربية. وتدور أحداث الرواية في مدينة عمان ودمشق ومصر، وقد استطاع الكاتب من خلال أحداثها وشخصياتها المتعددة المتنوعة، أن يعرض لظهور القوى العاملة القومية وحركة تطورها وأهم ممارستها خلال فترة زمنية محددة، تقع ما بين عامي (١٩٤٥- ١٩٦٧م)، والمتمثلة بحزب البعث، الذي يمثله فارس وبرجس والأستاذ منصور، وحركة القوميين العرب التي يمثلها مالك، والحركة الناصرية المتمثلة بحكم جمال عبد الناصر أو الناصرين عموماً ويمثلها جورج، والقوى القومية والاقتصادية ويمثلها أنور علي وعواد النمو وحران ومنعش وغيرهم. ومن ثم إخفاق هذه القوى في تحقيق الوحدة القومية العربية وإفلاسها التاريخي الكامل الذي عبرت عنه هزيمة حزيران ١٩٦٧م.

وقد استطاع الكاتب بذلك إحداث تفاعلات وتأثيرات متبادلة واستجابات متنوعة الاتجاهات والدلالات وتطورٍ متشابكٍ في الرواية. وهذا ما ستقف عنده الدراسة بالتفصيل في محور الرؤية والبنية في رواية (أبناء القلعة) من الفصل الثالث.

وقد تميّز زياد قاسم عن العالم الروائي في الأردن في أنه استطاع أن يتخطى مستوى الرواية الواقعية إلى إنتاج ما يعرف برواية الحقبة أو الأجيال المتمثلة في (رباعية الزوبعة) التي تدور أحداثها في منطقة بلاد الشام ومناطق أخرى مثل تركيا ومصر وأمريكا والسعودية وإيطاليا وباريس، وتضم عالماً متكاملاً من الشخصيات (العربية والأجنبية والدينية والطائفية والإقطاعية والبدوية والريفية والقومية والأمية والمتعلمة والكادحة والمبتذلة)، تمثل أفكاراً ومواقف متعددة ومتنوعة عبر ثلاثة أجيال يطرح الكاتب من خلالها رؤيته للواقع والحياة بعرضه أحداثاً متنوعة (سياسية واجتماعية واقتصادية) في مشاهد متعددة في إطار زماني ممتد يقع ما بين عامي

---

(١) زياد قاسم، **المدير العام**، ط١، وكالة التوزيع الأردنية، الأردن، ١٩٨٨م، ص٣٢١.

١٨٦٠- ١٩٣٥م، ليجسد من خلالها واقع منطقة بلاد الشام المتردي الذي فرضته ممارسات السلطة العثمانية والقوى الاستعمارية الغربية، وأثر هذه السياسة على الجماهير الكادحة في المنطقة، التي بدت عاجزة عن مسايرة الحاضر ومواجهة التحديات التي تعصف بها. وفضلا عن الخلافات الطائفية والمذهبية والعشائرية والعرقية، التي أذكى نارها الاستعمار الغربي، فأدى ذلك إلى تفتت مجتمع منطقة بلاد الشام وانهياره.

ويبدو من سير الأحداث ومواقف الشخصيات أن الكاتب لا يؤمن بفكرة القومية العربية ولا بفكرة العروبة والجامعة الإسلامية ولا الطائفية ولا الولاءات العشائرية، لأنها لا تقوم على أرض صلبة قد تسهم في إقامة وحدة سورية ضمن إطار منطقة بلاد الشام، لذا فهو يشوه كافة الشخصيات المصرية في الرواية والتركية والأجنبية من منطلقات الحزب القومي الاجتماعي السوري، الذي يرى فيه كافة المقومات التي قد تسعف جماهير منطقة بلاد الشام للخلاص من معاناتها وإقامة دولة سورية الطبيعية، وهذا ما يتضح في العرض العميق في محور الرؤية والبنية في رباعية الزوبعة من الفصل الثالث.

أما رواية (العرين) التي تنقسم إلى قسمين اثنين وتدور أحداثها في مجموعة من المشاهد الروائية تقوم فيها مجموعة من الشخصيات في مدينة عمان، فقد استطاع الكاتب من خلال تسليط عدسة الرواية على شخصية عبد اللطيف، أن يجسد أثر خبرات الطفولة والتنشئة الأسرية في تشكيل شخصية الفرد. وقد بدا عبد اللطيف في الرواية متسلطاً سادياً ثم تحول إلى شخصية مستسلمة بعد زواجه من الطالبة الجامعية مجد.

كما أنه يبجل الكفاح الفردي والحرية الفردية ويعلي من شأن الفرد من خلال شخصية كريمة التي بدت شخصية مسحوقة ضعيفة فقيرة تكاد أن تكون ماسوشية ثم تتحول إلى شخصية مكافحة مثابرة بل خبيرة اقتصادية تسيطر على اقتصاد البلد.

ويبدو من عرض الأحداث وحركة وفعل الشخصيات في الرواية أن الكاتب ينتقي النماذج الشاذة والنادرة التي لا يمكن تعميمها، مما يجعل هذه التجربة الروائية تفتقد القدرة للتواصل مع القراء، وهذا ما سيتضح في معالجة الرواية في محور الرؤية والبنية في رواية (العرين) في الفصل الثالث.

لقد استطاع زياد قاسم من خلال أعماله الروائية أن يطرح قضايا متنوعة ضمن إطار فني جديد، فحقق بذلك نقلة نوعية مهمة في أعماله الروائية من حيث الموضوع والمستوى الفني وطريقة المعالجة.

فأعمال زياد قاسم الروائية ليست عملاً تسجيلياً للوقائع، ولكنها عملية اختيار على درجة عالية من الحساسية والتعقيد والتركيب والتنوع، إذ استطاع في بعض أعماله الروائية التقاط ما هو جوهري وأساسي من بين جملة الوقائع والشخصيات الاجتماعية والسياسية والتاريخية، حتى وإن بدا هذا اختياراً لحادثة جانبية أو غير مجدية أو لشخصية ثانوية أو هامشية، ولكنها تملك خاصية متميزة في الكشف عن العوالم الخفية للحركة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

وقد بدا زياد قاسم واعياً في حياته الأدبية لما يمكن أن يقع فيها من تناقض بين أمرين:

الأول: ضرورة الالتزام بالتعبير عن الواقع الذي يعيش فيه ويسيطر على ذهنه ووجدانه.

الثاني: يتصل بالتطور الفني الحالي في ميدان الرواية من حيث كيفية الطرح في معالجة القضايا، وتوظيف الأدوات والوسائل الفنية، والتخلص من الرؤى التقليدية والرومانسية للعالم والحياة.

إلا أن طبيعة النشأة وظروف البيئة المحيطة به جعلته يتجه إلى الواقعية لتتيح له التعبير عن رؤيته السياسية، وهي الأمة السورية بمشكلاتها الإنسانية والاجتماعية والسياسية والحضارية "أنا منحاز انحيازاً كلياً للمكان الذي يمثل سوريا الطبيعية وفي اللحظة التي أصبح فيها موضوعياً تماماً وينتهي انحيازي، وتنتهي حياديتي عندها لا أصبح روائياً لأنني أغدو بلا موقف"(١).

ولكن هذا لا يعني أن زياد قاسم قد أجاد الطرح والمعالجة في كل أعماله الروائية، فبعضها جاء عبارة عن مجموعة من (الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والسرد والحوار اللغة)، لكنها تفتقد وجود مقولة كلية أو رؤية محددة كما في رواية (المدير العام) لعجز الكاتب عن تجسيد إحساسه بالواقع، فلم يستطع أن يمسك مقوده جيداً فهو لا يستند إلى نظرية محدده واضحة في الأدب، أو فلسفة فنية محددة ومتكاملة توفر لأفكاره وآرائه درجة من القوة والاتساق والعمق، وجاء بعضها يفتقد إلى القدرة على التعميم والتواصل مع القراء مثل رواية (العرين)، لالتقاطها ما هو شاذ ونادر وخاص وغير عام، لا يمكن تعميمه على فئات المجتمع، وبالتالي فقدت الرواية القدرة على التواصل مع القراء لعدم وجود رابط يربطها مع القارئ أو لضعف التشخيص والانتقاء والاختيار.

---

(١) الروائي زياد قاسم في حوار مع المجد بعنوان: الأمة محتاجة لمخلص فيه نفس قومي كبير، عمان العدد ١٠٦٥، ١٠ آذار، ١٩٩٧م، ص ١٢.

(٢)

لم تكن الرواية التاريخية في الأردن هي الرائدة، فقد ظهرت متأخرة وقليلة مقارنة مع الإنتاج الروائي الآخر، كما بدت الرواية التاريخية في الأردن ضعيفة في بداياتها الأولى فلم تكن الموضوعات التي تناولتها قوية من الناحية الفنية، بل اعتراها ضعف في بنائها الفني، ولم ترق إلى مستوى الرواية التاريخية في الأقطار العربية الاخرى، لأنها في الغالب امتداد لتيار الرواية المتأثر بالأدب الشعبي والرواية الخيالية الغربية، فظلت موضوعاتها تتأرجح بين التسلية وعرض التاريخ "وتلبية حاجات الصحف المحلية حتى مرحلة متأخرة"[١]، ولعل هذا التأخير أمر طبيعي بالنسبة لحدث لا يمكن تجسيده في رواية فنية ناضجة إلا بعد وقت من التمثل له "وهو ما يقتضيه الأدب الناضج الذي لا يقوم على التأثير السريع ويتيح للأديب تدبر إبداعه، وتحويل الأفكار والمشاعر إلى عناصر فنية في النص الأدبي" [٢].

لكن الرواية التاريخية في الأردن أصبحت في المراحل اللاحقة ذات مغزى وإسقاط على الحاضر، ولم تبق تاريخية صرفة، بل اتسعت بالعرض التاريخي الجيد والإيقاع الروائي العميق.

وقد عالجت موضوعات متعددة تدل على وعي الكتاب بأهمية هذا الفن الروائي مثل:

النضال العربي ضد الأتراك في البلاد العربية، والتحدث عن الاعتداءات الاستعمارية وما صاحبها من أطماع مادية وحضارية، والكشف عن الكثير من الحقائق التاريخية التي تخللت نكبة ١٩٤٨م وهزيمة حزيران ١٩٦٧م، وتصوير الحياة الشعبية الواسعة في كل مظاهرها الخارجية وعرض الأحداث التاريخية من زوايا متعددة كما في رواية "وجه الزمان"[٣] لطاهر العدوان، و"الخروج من سوسروقة"[٤] لزهرة عمر، و"العودة من الشمال"[٥] لفؤاد القسوس و"شجرة الفهود"[٦] لسميحة خريس و"الطريق إلى بلحارث"[٧] لجمال ناجي و"بيت الأسرار"[٨] لهاشم غرايبة"، و(أبناء القلعة) ورباعية (الزوبعة) لزياد قاسم.

---

(١) السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٩.

(٢) فادية حلواني، **الرواية والأيديولوجيا في سوريا** (١٩٥٨ ١٩٩٠م)، ط١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ١٩٩٨م، ص ٦١.

(٣) طاهر العدوان، **وجه الزمان**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧م.

(٤) زهرة عمر، **الخروج من سوسروقة**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣م.

(٥) فؤاد القسوس، **العودة من الشمال**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١م.

(٦) سميحة خريس، **شجرة الفهود**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٥م.

(٧) جمال ناجي، **الطريق إلى بلحارث**، ط١، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٢م.

(٨) هاشم غرايبة، **بيت الأسرار**، ط١، الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢م.

لذا لم تعد الرواية التاريخية في الأردن في العقدين الآخرين من القرن العشرين تسجيلا لأحداث جرت، إنما أصبحت وسيلة إبداعية لمعالجة القضايا السياسية والاجتماعية والقضايا المصيرية للوطن والأمة وأكثر دقة في معالجة القضايا التي تختارها، وأصبح مجتمعها الروائي أكثر جدية وإقناعاً وشخصياتها أكثر حيوية، وقد تطور مفهوم الروائي للتاريخ فظهر مفهوم جديد للتاريخ والرواية معاً، وهو ما يعرف بالتاريخ الاجتماعي بحيث تكون الرواية قادرة على الكشف عن قيم العصر كله، لأنها تصدر عن خيال ابتكاري وتقوم بأحداثها شخصيات عادية مبتكرة كما هو الأمر في روايات زياد قاسم التاريخية التي تميزت في إطارها الفني.

وقد اتخذت من الواقع التاريخي مجالاً إبداعياً للتعبير عن أحداث وشخوص برؤية واعية يتفاعل فيها الماضي مع الحاضر، وتؤدي العناصر الفاعلة فيها دوراً في عملية الإسقاط التي تكشف الحاضر وتفضح خباياه.

وقد استطاع زياد قاسم من رواياته التاريخية التقاط معطيات المجتمع والحياة وخلق شخصيات جديدة حية متفاوتة في ملامحها، متنوعة في تصرفها وموقفها وتقديم قضايا وطنية واجتماعية وسياسية وتاريخية وفلسفية بطريقة فنية موحية معبّرة تنم عن وعي روائي متميز.

كما استطاع من رواياته التاريخية أيضاً مزج التاريخ بالخيال الفني، فقدم رؤية جديدة للتاريخ وقوانينه بشكل عام، وللواقع فبدت الرواية واقعية بمنهج معالجتها لعناصرها ولموضوعاتها ولأحداثها وأشخاصها، فهي ليست معالجة أحادية الجانب يغلب عليها التصوير الظاهري أو السكوني أو الانفعالي العاطفي الخاص لمعطيات واقعها الروائي وللعلاقات بين هذه المعطيات، إنما هي معالجة كاشفة لمختلف القوى المادية والمعنوية والموضوعية والذاتية والجماعية والفردية والمتحركة والمتنامية والمتغايرة الفاعلة والمتفاعلة والمتصارعة في هذا الواقع نفسه.

فالكاتب لديه القدرة على التصرف بالمادة التاريخية، وهو يعرضها في خطوط دقيقة مرتبة ممزوجة بالواقع المرير الذي تعيشه المنطقة في إطار الحقيقة الموضوعية التاريخية، فجاءت أعماله الروائية مطعمة بالحقائق التاريخية المستمدة من الواقع.

ويبدو أن زياد قاسم أخضع المادة التاريخية لفنه، فابتعد بذلك عن وظيفة النقل الأمين، فقدم للقارئ رواية تاريخية متميزة قوامها الخيال لا الوقائع التاريخية المثبتة، كما في رباعية (الزوبعة)، وبهذا فقد تناول التاريخ من زاويته الخاصة.

وقد ساعدت قراءات زياد قاسم التاريخية الواسعة واطلاعه على الآداب العالمية، ووقوفه على التيارات الفكرية والأدبية والفنية ومسايرته للعصر وإحساسه بالقضايا الإنسانية المحركة للمجتمعات إلى خوضه تجربة روائية رائدة في مجال الرواية التاريخية، فاستطاع من خلالها اكتشاف اللون المحلي وإظهار أصالة الماضي لا في دواخل البشر فحسب، وإنما أيضا في البيئة وزخرف الحياة الخارجية الكفيل بتقديم صورة حية تضمن متابعة القارئ وتقنعه بواقعية ما يجري، وتحقيق قدر طيب من شروط الفن الروائي الجديد.

وهكذا مضى الكاتب زياد قاسم إلى التاريخ وأعاد صياغته في تشكيل روائي حديث كما فعل غيره من الروائيين أمثال نجيب محفوظ وصدقي إسماعيل ومحمد ديب الجزائري وغيرهم فكتب التاريخ برؤية ممتدة وبتشكل روائي عميق وبترابط بين الأبعاد ليس فيه تفكك أو بعثرة.

(٣)

استطاع زياد قاسم الخوض في ثلاثة تيارات بدت واضحة في أعماله الروائية هي:

١. **الرواية التاريخية:** فروايته التاريخية لم تبتعد كثيراً عن (الحدث التاريخي الفعلي)، أي أنه ربط ربطاً محكماً بين التاريخ والإبداع والخلق التاريخيين، لأن الإبداع والشخصيات الفنية غير التاريخية تتغلب على الشخصيات التاريخية. فهو قد أبدع فعلاً في تصوير الشخصية البدوية والحضرية، وأعطى قدرة على تصوير شخصيات غير موجودة ونقلها إلى الصورة الحية الفعلية التي تعيش بيننا، فكانت شخصيات نابضة بالحياة والصراع الاجتماعي والنفسي كما في رباعية (الزوبعة). وعلى الرغم من اعتماد الكاتب على الأحداث التاريخية في صياغة رواياته إلا أنها ليست تاريخاً، بل أنها تستعيد صوراً من التاريخ لتجسيد فكرة أو رؤية جديدة للتاريخ وقوانينه بشكل عام.

وقد لجأ زياد قاسم إلى هذا النوع من الروايات، لأن التاريخ يمكّنه من توظيف كل التفاصيل الصغيرة لمصلحة هدف الرواية الكلي بحيث يكون القارئ قادرا على اكتشاف الانسجام في خوض الأحداث والوقائع، وأن يعيش في عالم جميع أجزائه داخلة في اللعبة التي يتشكل النص فيها "بناء على الواقعية التي يضعها أبطال تلك اللعبة وليس بناء على الواقعية التي يقدمها التاريخ"(١).

---

(١) ضياء خضير، **الرواية التاريخية**، آفاق عربية، العدد الخامس، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٩م، ص٩٣.

لقد استطاع زياد قاسم من خلال رواياته التاريخية، ورباعية (الزوبعة) و(الخاسرون) العودة إلى التاريخ لمناقشة قضايا الحاضر فكتب بوعي متقدم نماذج روائية حققت قدرا طيبا من الفن الروائي الجديد لا سبيل لإنكاره.

٢. **الرواية النفسية**: وهنا قد أغرق في استغلال الحقائق النفسية لخلق شخصيات ذات عقد نفسية وجعل للطفولة الأولى وخبراتها أثرا أكبر مما يفترضه علماء النفس، وعالج أبطاله وكأنهم مرضى نفسانيون يعانون من العقد والاضطرابات النفسية وليس كونهم أشخاصاً طبيعيين لهم المشكلات النفسية، وهو بذلك ينتقي ويختار الأشياء الشاذة والنادرة التي لا تمثل فئات المجتمع، وتعبر عن هذا التيار رواية "العرين"، مع أن العقدة لا تتكون إلا في الطفولة مع نسيان الحديث في اللاشعور، وعلى الرغم من ذلك فقد حاول الكاتب أن يبني مادته الأدبية من عالم الإنسان، ومن ثم يعبر عنها بطريقة تثير الانفعال في نفس القارئ.

٣. **الرواية السياسية الاجتماعية التاريخية**: وقد مزج من خلالها الحدث التاريخي مع الحدث السياسي والاجتماعي بطريقة واعية ومعالجة موضوعية واقعية مما أدى إلى تفجير رؤية تفاؤلية على الرغم مما يمتلئ به طريقها الموضوعي والذاتي من مشاق وعقبات ومعاناة رهيبة، فأجاد بذلك الطرح بطريقة فنية جديدة كما في رواية "أبناء القلعة".

ومن جهة أخرى استخدم زياد قاسم العيوب والمثالب إلى الحد الأقصى في تصوير شخصياته، وكأن جانب الخلل في الشخصيات يمثل سلوكها العام ، وهو أسلوب مبالغ فيه كما في رواية "المدير العام".

الفصل الثاني

الرؤية والبنية في الرواية

الفصل الثاني

الرؤية والبنية في الرواية

المحور الأول: مفهوم الرواية والبنية في الرواية

تمهيد:

يمكن للدارسين جمع مئات من التعريفات حول مصطلحي الرواية والبنية من النقاد وعلماء الجمال القدامى والمعاصرين لإظهار ما بينها من تناقض واختلافات في وجهات النظر، وقد عبّر عنها بمصطلحات متعددة حسب المراحل المختلفة مثل: اللفظ والمعنى، الإطار والمحتوى، الصورة والمادة، القالب والموضوع، الشكل والمضمون، المحتوى والشكل، الرؤية والتشكل، الرؤية والأداة. إذ أن لكل مصطلح منها دلالة محددة، ولكن هذا لا يعني أن هذه المصطلحات كانت تتناول القضية النقدية بشكل واحد، ولعل مصطلح الرؤية والبنية احدث مصطلح نقدي عرفته المدارس النقدية الحديثة وأدقها، لأنه الأكثر قدرة على تحديد وتفسير نوعية العلاقة بين رؤية الأديب وبنية النص الأدبي لتشابك المصطلحات النقدية التي تتناول هذه القضية النقدية، ويعود تعدد المصطلحات النقدية التي تتناول هذه القضية وتلونها إلى تلون فكر الناقد ومزاجه وفلسفته النقدية، إذ أن كل ناقد يوظف ما يشاء من هذه المصطلحات.

مفهوم الرؤية(١): ويمكن القول إن مصطلح الرؤية يعني:

"موقف الأديب المجسّد في العمل الأدبي، أو المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية"(٢)، أو "موقف الأديب أو وظيفة العمل أو كل ما يحتويه العمل الأدبي من أفكار وفلسفة وأخلاق وسياسة وانفعالات –قبل صقلها أي تشكيلها– أي قبل صياغتها فهي تتفاعل مع بعضها البعض، "مجموعة من العلاقات والتفاعلات فتصهر مصقولة من خلال شكلها الفني"(٣).

---

(١) اختارت الباحثة استعمال مصطلح (الرؤية) بدلاً من استعمال مصطلح (الرؤيا) الشائع لأن الأول يقرب المعنى من الإدراك الواقعي وأدق تعبيراً، في حين يقربنا الثاني من الإدراك الوهمي.

(٢) مجدي وهبة و"آخرون"، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص٣٦٩.

(٣) عبد المحسن طه بدر، **الروائي والأرض**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧١م، ص٢٩.

مفهوم البنية[١]:

أما البنية فهي: "المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويحتذيه في التأليف، أو هي تشكيل أدبي سردي له، ومن جهة أخرى يمكن اعتبارها الشكل الجمالي الذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدّم إليه"[٢]، أو هي: "كل الشروط التي يتحقق من خلالها العمل الأدبي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً فتكون بمثابة منظومة العلاقات المتفاعلة بين العناصر الفنية بوساطة السرد"[٣]، ويمكن القول إن البنية هي ترتيب وتنسيق وتنظيم عناصر الرؤية أو هي الصورة أو الصياغة أو القدرة المصورة للرؤية أو قوة التعبير على صقل الأحاسيس والانفعالات وإبرازها في تعبير لغوي فني، أو أنها شبكة العلاقات الداخلية للنص الأدبي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً.

عناصر الرؤية:

تتشكل رؤية الكاتب في العمل الأدبي من مجموعة عناصر تعتبر الركيزة الأساسية لها التي يمكن استخلاصها من الأعمال الأدبية نفسها مثل:

١- **العناصر الثابتة:** هي العناصر التي تتجسد فيها رؤية ثابتة للقيم الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية التي تتعمق وتتضح في الفترات التالية من عمر الأديب، ومن النادر أن تتحول بعد هذا الفترة الطويلة (فترة الإنتاج الأدبي)، تحولاً جذرياً، وحين يحدث لهذه الرؤية من تحولات جذرية ونادراً ما يحدث فإنه "يكون نتيجة لتراكمات لابدّ أن تكشف عن نفسها بصورة أو بأخرى في هذه الفترة"[٤].

وعناصر الرؤية الثابتة تبدأ من أول إنتاج أدبي للكاتب وتبقى تمارس عملها في إنتاجه حتى آخر عمل له لوجود إشارات تدل على وجود بعض العناصر الثابتة كما في أدب نجيب

---

(١) ويمكن القول أن مصطلح البنية أدق فهو يشير إلى نظام النص أو تفاعلات العناصر، ولكنه ليس مغلقاً أو ثابتاً، بل له دلالة، وهذه الدلالة جزء لا يتجزأ من البنية المتغلغلة فيها، وفي هذه الحالة لا تستخدم الباحثة البنية كما يستخدمها البنيويون على أنها شبكة من العلاقات الخفية والمغلقة والثابتة والمستقلة التي لا ترتبط بدلالة أو عوامل مؤثرة في تشكيلها.

(٢) وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص٣٩٣.

(٣) عبد الله إبراهيم، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، ١٩٨٨م، ص١٩.

(٤) بدر، **الرؤية والأداة نجيب محفوظ**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص٣٢.

محفوظ التي تبدو ثابتة من أول إنتاج أدبي له بعنوان (احتضار معتقدات وتولد معتقدات)[١]، وما تزال هذه العناصر الثابتة تمارس عملها في إنتاجه حتى الآن، ويمكن ملاحظة عناصر الرؤية الثابتة واضحة في أعمال زياد قاسم الروائية، فالأفكار الرئيسة التي تدور في رواية أبناء القلعة، ظلت من المحاور الثابتة في تفكير زياد قاسم وأدبه وإن اكتسبت بمضي الزمن قدرا أكبر من النضج والعمق والوضوح.

العناصر المتغيرة: وهي مجموعة من القيم الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية والعقائدية التي لا تثبت على حالة واحدة، إنما تتغير وتتبدل من حالة لأخرى نتيجة التغيرات التي تحدث في المجتمع التي تؤثر في اتجاهات ومعتقدات وسلوك الفرد، وكلها تخضع للتطورات التي تحدث في الواقع.

والقيم التي يتعامل معها الأديب لا تبقى ثابتة فهي قابلة للتعديل باستمرار "كلما اتسعت تجربة الفنان وازداد نضجه وعمق إحساسه، ومن ثم فإن فنه خاضع للتطور والانتقال من مرحلة إلى مرحلة"[٢]. ويمكن القول أن ثمة عناصر تسهم في تغير عناصر الرؤية مثل الشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب (انتماؤه الطبقي) وتطور تجربته الأدبية واتساع مداها، وطبيعة القضية التي تناولها في عمله الإبداعي والتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، التي تحدث في المجتمع الذي ينتمي إليه وعلاقة هذا المجتمع بالمجتمعات الأخرى.

لذا، فإن معظم الأعمال الإبداعية تتغير وتتقدم، لأن العمل الأدبي الجديد لا يأتي نتيجة اعتماده على الأعمال الأدبية القديمة، ولا ينسخ الأعمال الأدبية القديمة وهذا يتيح للدارس أن يستشف العناصر الثابتة والمتغيرة في العمل الإبداعي، ومن ثم تقريبه خطوة من تفسير الإبداع الروائي، وتحليله وتقييمه.

أنواع الرؤية:

لكل عمل أدبي رؤية تمثل في جوهرها مجموعة القيم التي يتعامل الفنان مع الواقع على أساسها وتعكس موقفه من العالم والحياة. والأديب يحدد نوع الرؤية في عمله الإبداعي من خلال استخدامه مجموعة من الأدوات والوسائل بطريقة متلائمة ومتناسقة.

وتتغير رؤية الأديب في أعماله الإبداعية تبعاً للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تحدث في المجتمع إذ تفضي هذه التغيرات بالضرورة إلى تغير جذري في رؤية الكاتب

---

(١) بدر، **الرؤية والأداة** نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٣١.

(٢) **المرجع ذاته**، ص٢٩.

الذي يعيش في هذا المجتمع للواقع والحياة وخاصة أن الأدب "يشكل بعداً طبقياً اجتماعياً"(١). وهذا يعني أن الأعمال الإبداعية تنطوي على رؤى متعددة تتمثل في:

١- الرؤية التقليدية:

وهي رؤية سطحية وهمية يمكن استخلاصها مباشرة دون الغوص في أعماق العمل الإبداعي، وهذا النوع من الرؤية يقدم عالماً تقليدياً مألوفاً لا يوجد فيه ما يدهش أو ما يستحق الاكتشاف، فالأديب يجتر قيم عالمه ولا يقدم جديداً ولا يمنح القارئ فرصة البحث والتحري والاستنتاج. وتدل هذه الرؤية على أن فعل البشر عبثي بلا جدوى، وأن الإنسان مهما جاهد أو فعل فلا قيمة لفعله، وبهذا فهي أقرب إلى التصور الشعبي للقدر ودوره حيث ينفصل العالمان عالم القدر وعالم الإنسان انفصالاً كاملاً. ونتيجة لهذه الرؤية، فإن بنية الرواية تقوم على فعل لا يخضع للمنطق البشري ولا لقوانين السببية الخاضعة لإمكانيات الفعل الإنساني وطبيعته. ويشبه الكثير من النقاد هذا النوع من الرؤية بالمسلسلات والأفلام "ونحن معه في دروب عالمه الأدبي لنشاهد معالم شاهدناها من قبل آلاف المرات، ونسير في طرق تعبنا من السير فيها وكثير من المشاهدين لتمثيليات "التلفزيون" أو المستمعين لتمثيليات الإذاعة يستطيعون أن يتوقعوا دون جهد الحوار الذي يمكن أن يدور بين الحبيبين. وحتى الكثير من الحركات التي سيقومان بها"(٢).

وفي هذا النوع من الرؤية يعجز الكاتب عن تجسيد إحساسه بالواقع لأنه "لا يصدر عن موقف في نظرته لهذا الواقع"(٣)، وتتمثل هذه الرؤية في الكثير من الأعمال الأدبية مثل رواية (رادوبيس) لنجيب محفوظ، وروايتي (المدير العام، والعرين) لزياد قاسم.

٢- الرؤية الواقعية:

وهي الرؤية التي تستطيع الكشف عن العوامل الفاعلة في واقع اجتماعي معين، التي "تدرك أن الموقف الواقعي المتوازن هو الموقف التي تقوم فيه علاقة جدلية ومستمرة بين الواقع وبين البشر الذين يعيشون فيه"(٤)، كما تبين أن المشكلات الفردية لا يمكن أن تحل وحدها فكل مشكلة مهما بدت فردية فهي في الحقيقة مشكلة اجتماعية لا تخص صاحبها وحده بل تبقى بتفاعل مستمر بين المجتمع والفرد بحركة تغيير مستمرة بين طرفين قائمة باستمرار ولا تتوقف.

---

(١) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص٨٥.

(٢) عبد المحسن بدر، **الروائي والأرض**، مرجع سابق، ص٣٥.

(٣) **المرجع ذاته**، ص٣٤.

(٤) بدر، **الرؤية والأداة**، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص١٩٣.

والرؤية الواقعية تتطلب من الفنان أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة ولا مشوهة و"أن يرى خلق الحقائق الفردية المنفصلة للحياة اليومية الصورة الأعم للحركة والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية"(١). وهذا النوع من الرؤية يجسد إحساساً عميقاً وصادقاً للكاتب بواقعه يفضي بالضرورة إلى وقوف هذا الأديب موقفاً تقدمياً إنسانياً، ويرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية. ويمكن أن نلتمس هذا النوع من الرؤية في الكثير من الأعمال الإبداعية التي "تقدم رؤيا متكاملة ومتوازية للعالم تلتحم فيها مشكلة الذات بمشكلة المجتمع بمشكلة الإنسان في سعيه الدائم نحو الأفضل مثل: رواية "(الحرب والسلام) لتولستوي، و(الأخوة كارامازوف) لدستوفيسكي، و(الأم) لمكسيم جوركي"(٢)، و(كفاح طيبة) لنجيب محفوظ، و(العصاة) لصدقي إسماعيل، وثلاثية محمد ديب الجزائري، ورباعية (الزوبعة)، و(أبناء القلعة) لزياد قاسم.

أنواع البنية:

يفرض الحديث عن أنواع الرؤية الحديث عن أنواع البنية الفنية فيها. فرؤية الكاتب المجسدة في العمل الأدبي هي التي تحدد نوع البنية فيه، ولا سيما أن الرواية تبرز من خلال بنيتها الفنية، ويمكن الوقوف عند أنواع البنية الفنية في الرواية التي تتمثل في:

١- **البنية التقليدية:** وهي مجموعة العناصر المشكّلة للنص الأدبي التي ترتبط مع بعضها في حلقات متداخلة ومترابطة ومتسلسلة تفضي إلى بعضها بشكل طبيعي ومنطقي "بغية الوصول إلى بناء عضوي متماسك تؤدي كل جزئية فيه إلى الجزئية التي تليها"(٣). ويفرض الحديث عن كل عنصر فيها الحديث عن كافة العناصر، لأن "وظيفة العنصر الواحد إنما يتحقق من خلال علاقته وتفاعله مع العناصر الأخرى"(٤)، كما لا يمكن الوصول إلى الدور أو الوظيفة التي يؤديها العنصر الواحد إلا من خلال علاقته بغيره من العناصر وتفاعله معها. وتتسم البنية التقليدية بالبساطة والوضوح مشكّلة بذلك عالماً مكتفياً بذاته كما يرى رولان بارت، فهو "يضع نفسه وأبعاده بسرديات طويلة من التاريخ أشبه ما تكون بإسقاطات مصقولة للعالم"(٥). ومن أمثلة هذا النوع من البنية رواية (دعاء الكروان) لطه حسين، و(المصابيح الزرق) لحنا مينا، وروايتي (أبناء القلعة) و(الزوبعة) لزياد قاسم.

---

(١) بدر، **الرؤية والأداة**، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٣٥.

(٢) **المرجع ذاته**، ص٣٨.

(٣) عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨**، ط٥، دار المعارف، مصر، ١٩٩٢م، ص١٩٥.

(٤) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٢٥.

(٥) رولان بارت، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، ط٢، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٩٢م، ص٤٨.

٢- **البنية الجديدة:** وهي بنية روائية جديدة تتشكل من مجموعة عناصر قائمة على التفكك المقصود والتشظي المتعمد بهدف إثارة الشك والتساؤلات والبحث أكثر من الكشف والتفسير، وقد ساهم ظهور تيارات الحداثة في بداية القرن العشرين في ظهور هذه البنية الجديدة للرواية التي جاءت ثورة على البنية التقليدية بعد أن "ظهرت المذاهب السريالية والسيكولوجية والوجودية والاشتراكية"(١).

والبنية الجديدة في العمل الروائي قائمة على أساس التمرد على البنية التقليدية لإيجاد شكل يوائم خلخلة الواقع و تفسخه وغموضه باعتبارها "وسيلة اتصال لتأدية رسالتها"(٢).

وتتميز هذه البنية بعدة مميزات أهمها أنها "لا تقيم وزناً للقواعد التقليدية كالعقدة القائمة على البداية والنهاية والوسط"(٣)، "وحطمت العلاقات المنطقية بين الأشياء وأعدمت شخصية الإنسان"(٤)، وعملت على تفتيت روابط اللغة "وتحطيم رتابة السرد المستمر"(٥). وقد ظهرت هذه البنية الجديدة في مدارس الحداثة مثل مدرسة تيار الوعي نتيجة للمتغيرات التي أحدثتها الحرب الكونية الأولى فتحولت الرواية إلى "فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية"(٦).

وأخذت هذه البنية الجديدة في التطور وشاركت في دعمها مدرسة النقد الحديث في أميريكا ومدرسة الشكلانيين الروس، فساهم هذا التطور برمته في ظهور الرواية الجديدة التي "استلهمت رؤاها من الوجودية لتعبر عن عبث الوجود بعد انتكاسته وزلزلته التي تمخضت عن الحرب العالمية الثانية"(٧). ولهذه البنية الجديدة روادها ومن أشهرهم "فولكنر وجيمس جويس وفيرجينا وولف وبروست"(٨). ومؤنس الرزاز وتيسير السبول وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم والطاهر وطار وواسيني الأعرج وغيرهم.

---

(١) نتالي ساروت، **انفعالات**، ترجمة فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧١م، ص١٧.

(٢) محمد برادة، **الرواية العربية واقع وآفاق**، ط١، دار ابن رشد، (د.ت)، ص١٨١.

(٣) علي شلش، **في عالم القصة**، ط١، مطبوعات الشعب، ١٩٧٨م، ص١٠٢.

(٤) ساروت، **انفعالات**، مرجع سابق، ص١٩.

(٥) ر.م. البيرس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ط١، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٣٩.

(٦) مالكوم براد بري، **الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)**، ترجمة مؤيد الحسن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٧.

(٧) ساروت، **انفعالات**، مرجع سابق، ص١٩.

(٨) Garter, Ronald and John McRae, **The Penguin Guide to English Literature**, Penguin, Book, 1996, pp.166-176.

المحور الثاني

العلاقة بين الرؤية والبنية

من القضايا النقدية القديمة الحديثة التي تناولها النقد الأدبي بالدرس والتحليل، وشغلت الأوساط النقدية وأثارت جدلاً كبيراً وما تزال قضية (الرؤية والبنية) في العمل الأدبي. فمنذ بدأ النقد الأدبي بدأت هذه القضية، غير أن إشكاليتها ظهرت واتضحت معالمها في العصور الحديثة مع تطور الحياة الاجتماعية وتعدد المذاهب الفكرية والنظريات النقدية وكثرة الخلافات النقدية. وبما أن هدف الدراسة الرئيس هو تحديد نوعية العلاقة بين رؤية الأديب لعالمه وبنية العمل الأدبي، فإن هذا الهدف يضع الدراسة في مواجهة هذه الإشكالية القديمة الجديدة، التي عرفت في النقد القديم بقضية (اللفظ والمعنى) وتطرح نفسها في النقد الحديث بأسماء عدة أكثرها شهرة قضية (الشكل والمضمون) أو (الرؤية والبنية).

والخلاف حول هذه القضية النقدية ليس مطروحاً في النقد العربي وحده، ولكنه مطروح في النقد العالمي أيضاً، وهو بحاجة للتوصل إلى رأي مستقر لجميع المدارس النقدية لهذه القضية النقدية المطروحة بصورة دائمة ومستمرة التي ما تزال من المشكلات النقدية الصعبة التي "تستعصي على الحل وتعرض المتصدي لها لمنزلق خطر"[(١)].

والمدارس النقدية الحديثة ما تزال تتعرض لهذه المشكلة من موقع الفعل ورد الفعل الذي يتمثل في "التطرف في تبني أحد طرفي العلاقة تطرفاً يؤدي إلى استغراق جهد النقاد وبصورة تحول بينهم وبين توضيح المشكلة المطروحة نفسها"[(٢)]. وهذا عائد إلى غياب القاعدة المعرفية التي تجعل الناقد يدرك دلالة هذه القضية النقدية كما هي في أصولها.

ومواقف النقاد القدماء والمحدثين من هذه القضية النقدية ليست جديدة، لأنها ليست تفسيرا لظاهرة علمية ولا هي مشكلة جزئية كمسألة الاختيار، وإنما تتناول صميم النقد الأدبي حين يتم التحدث عن أكبر القضايا النقدية وهي قضية (الرؤية والبنية) ولا سيما أن المعنى يتفسّر بتفسّر مصطلحه النقدي. ولتفنيد آراء هؤلاء النقاد حول أهمية هذه القضية النقدية ونوعية العلاقة التي تربط طرفيها قسّمت الدراسة المواقف النقدية إلى موقفين اثنين:

---

(١) بدر، **الرؤية والأداة**، مرجع سابق، ص١٣.

(٢) **المرجع ذاته**، ص١٣.

الأول: مواقف النقاد القدامى (التقليديين)

الثاني: مواقف النقاد المحدثين

الثالث: يوازن بين اللفظ والمعنى

الأول: مواقف النقاد القدامى (التقليديين)

عرفت هذه القضية النقدية في القدم بعنوان (اللفظ والمعنى) وقد استأثرت بجهود القدماء وعنايتهم على اعتبار أن اللفظ والمعنى عنصران متميزان في العمل الأدبي، مما جعل هذه القضية بين أخذ ورد لبيان طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى، وقد أثارت هذه القضية عدة تساؤلات مثل:

- هل العمل الأدبي برمته لفظ أم معنى؟
- هل يعتمد الناقد في عملية التقويم على اللفظ دون المعنى؟ وما مسوغات الناقد للانحياز إلى أحد طرفي العمل الأدبي؟

لذا انقسم النقاد إلى فريقين:

- **الفريق الأول:** يعطي كل الأهمية للفظ زاعماً أن المعاني ملقاة في الطريق يعرفها البدوي والعجمي وأن الفضل للصياغة، وأشهر من يمثلهم الجاحظ وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري وعبد الرحمن بن خلدون.

ولعل الجاحظ أبا عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ) هو أقدم من أثار هذه القضية بين النقاد العرب، ووقف عندها بشيء من التوسع في مقولته الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحيز اللفظ وسهولة المخرج والرونق وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1]. فالجاحظ يحاول أن يحدد ماهية الشعر من خلال تركيزه على الشكل "فماهية الشعر لا تكمن في المعاني الملقاة وإنما في ترتيبها وتنظيمها وجودة

---

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، **الحيوان**، ط١، ج٣، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٣١-١٣٢.

سبكها"[١]. وهو بذلك يقارن بين فنية (الشعر والرسم)، إلا أنه لم يهتم بهذه المقارنة التي قد توصله إلى صياغة متكاملة لنظرية في الشعر.

ويبدو للوهلة الأولى أن الجاحظ بقوله "المعاني مطروحة في الطريق ينحاز إلى الشكل، وأن المعنى عنده موجود في كل مكان، وما على الأديب إلا أن يتناوله ويصوغه صياغة متفردة"[٢]. إلا أن مصطلح "معنى" كما استعمله الجاحظ ذو دلالة دقيقة ويقصد به الأدوات الأولية لا الصياغة أو الصنعة في الشعر.

وقد أثار قول الجاحظ مناقشات عديدة وآراء مختلفة ومتباينة حول مفهوم الجاحظ لقضية اللفظ والمعنى، إذ يبدو قول الجاحظ للوهلة الأولى أنه يفصل بين اللفظ والمعنى شأنه شأن الكثير من النقاد في عصره، ويبدو أن النقاد أساءوا فهم ما رمى إليه الجاحظ، فالذي يعنيه الجاحظ هو (الصورة) لا مجرد اللفظ نفسه، واختلاف النقاد كان في تفسير (المعاني)، فمنهم من فسّر كلمة المضمون بالفكرة، ومنهم من يرى أن الجاحظ لم يكن له موقف دقيق في هذه القضية، فهو بداية ينحاز إلى الشكل ثم ينحاز إلى المعنى بقوله: "المعاني لا توجد إلا بعد التعبير عنها، وذهب فريق آخر إلى القول بأن الجاحظ لا يفصل بين اللفظ والمعنى، لأن (المعاني) في قوله لا تعني الأفكار وإنما المشاهد والتجارب وأن هذه بالفعل مطروحة في الطريق أمام الناس جميعا"[٣]. ومن هنا لابد من دراسة المصطلح النقدي في التراث العربي، لأن دراسته وفق منهج علمي يفيد الآراء والمواقف حول نقدنا القديم.

ومهما يكن من حيرة الجاحظ في تحديد ماهية الشعر، فإن عباراته (جنس من التصوير) "تعني أن مهمة الشعر الأساسية تكمن في تصوير العواطف والإحساس أو الوجدان الفردي أو الجماعي وليس تقديم الأفكار"[٤]، وبالتالي فإن الجاحظ لا ينحاز إلى اللفظ -كما يرى هؤلاء النقاد-، بل إنه يرى أن العملية الإبداعية تقوم على وجود توازن وتداخل بين اللفظ والمعنى، فالذي يعنيه الجاحظ هو تلك "الصورة" لا مجرد اللفظ نفسه، وقد أسهم طرح الجاحظ إسهاما واضحاً في نشأة النقد الأدبي وتطوره.

---

(١) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص٢٢٤.

(٢) إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١م، ص٩٩.

(٣) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص٢٢٣.

(٤) **المرجع ذاته**، ص٢٢٤.

ويرى قدامه بن جعفر أن الشعر "قول موزون مقفّى يدل على معنى"(١)، وهو بتعريفه هذا إنما يجعل "للشعر أربعة أضرب أو دعائم هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية"(٢) ويسميها أجناسا مفردة، ويتركب فيها أربعة أخرى مؤتلفة منها هي "ائتلاف اللفظ مع المعنى وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية"(٣). كما أنه بتعريفه هذا يفصل بين اللفظ والمعنى وينحاز إلى اللفظ، لأن ليس كل كلام موزون مقفّى يدل على معنى يعتبر شعراً. وهذا التعريف -كما يرى بعض النقاد- مورطاً لقدامة بن جعفر على الصعيد المنطقي، "لأن القافية لا تغدو أن تكون لفظة فهي جزء من "القول" أو ركن "اللفظ" أي هي داخلة في "اللفظ" وفي "المعنى" وفي "الوزن"، فإفرادها خروج عن المنطق. لذا فإن قدامة وقع في حيرة من أمرها، حين أراد أن يستكشف ائتلافها مع هذه العناصر، لأنها ليست وحدة قائمة بذاتها"(٤).

ويتضح من التعريف أن العناصر الثلاثة الأولى ترتبط بالشكل، أما المعنى فليس المراد به واضحاً في هذا، لأن "هنالك كلاماً موزوناً مقفًّى له معنى وهو في الوقت نفسه معدود من الشعر"(٥).

ويبدو أن قدامه بن جعفر برأيه هذا منطقي يفكر تفكير المناطقة "وينهج المنهج: الأرسططاليسي في هذا النقد وفي التأليف فيه"(٦)، وهذا بدوره أثر تأثيراً واضحا في فهمه للعلاقة بين اللفظ والمعنى، لذا فهو بتعريفه للشعر بأنه "يدل على معنى غير مانع من دخول كلام موزون ومقفًّى، ولكنه لا يعد شعراً في نظر المحققين"(٧).

أما أبو هلال العسكري، فيرى أن الشأن والجودة للفظ لا للمعنى بقوله "ليس الشأن في إيراد المعنى، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ

---

(١) قدامة بن جعفر (٣٢٦هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٤م، ص٢.

(٢) محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، ط١، منشأة معارف الإسكندرية، مصر، ١٩٨٢م، ص٢٠٠-٢٠١.

(٣) محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، مرجع سابق، ص٢٠٠.

(٤) عباس، **تاريخ النقد عند العرب**، مرجع سابق، ص١٩١-١٩٢.

(٥) بدوي طبانة، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، ط٣، المطبعة الفنية الحديثة، مصر، ١٩٦٩م، ص١٧٣.

(٦) **المرجع ذاته**، ص١٧٤، وانظر عباس، **تاريخ النقد عند العرب**، مرجع سابق، ص١٩١، ومحمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢٦٢.

(٧) طبانة، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مرجع سابق، ص١٧٤.

وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف، وليس من المعنى إلا أن يكون صواباً"[١].

فالشأن عند أبي هلال العسكري ليس في إيراد المعنى، وإنما في جودة اللفظ وصفائه، فهو يعطي المفردة الدور الأساسي في الإبداع الأدبي ويجعلها أهم من المعنى. ويبدو أن أبا هلال العسكري متأثر في رأي الجاحظ إذ أنه جمع آراء النقاد القدامى ونسّقها في كتابه الذي "أصبح حاجة ملحة لدى طلاب النقد والبلاغة في أواخر القرن الرابع بهدف ترسيخ الآراء النقدية التي جاء بها نقاد القرنين الثالث والرابع في نفوس الدارسين على نحو واضح مبسوط"[٢].

أما عبد الرحمن بن خلدون فقد تطرق لهذه القضية النقدية وأعطى القيمة للألفاظ بقوله: "اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنم هي في الألفاظ لا في المعاني، إنما المعاني تبع لها وهي أصول فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب. فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرخى، فلا تحتاج إلى صناعة"[٣].

ولعل قوله هذا يشير إلى أنه يقدم الألفاظ على المعاني، فالأصل عنده "في صناعة النظم والنثر إنما هو اللفظ والمعاني تابعة للفظ"[٤]، وهو بذلك يؤكد أن قيمة البلاغة تكمن في الألفاظ نفسها، وأن "ملكة الكلام تتكون بحفظ الكلام الجيد الصحيح، وأن المعاني متيسرة متاحة لكل إنسان"[٥]. ومن الواضح أن تحيز الناقد إلى جانب اللفظ واعتباره هو الأساس الجوهري للعملية الإبداعية جعله بعيد الفهم عن طبيعة هذه العملية التي جعل جماليتها كامنة في ألفاظها ومفرداتها وحدها منفصلة عن معانيها وسياقها، لأن العمل الأدبي الجيد لا يقوم على تقديم الألفاظ وحدها متناسياً المعاني، وإنما يقوم على التوازن الدقيق المتبادل بينهما، فاللفظ لا يناقض المعنى إنما مكمل له، لأن العلاقة بينهما تبنى على التفاعل والتداخل والتجاذب، ولا يمكن النظر إلى أحدهما منفصلاً عن الآخر، فالفصل يفقد العمل الأدبي قيمته وأصالته وقوة تأثيره المتمثلة في التواصل

---

(١) أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، **كتاب الصناعتين**، ط١، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦م، ص٥٨.

(٢) عباس، **تاريخ النقد عند العرب**، مرجع سابق، ص٣٥٧.

(٣) عبد الرحمن بن خلدون (٨٠٨هـ، ١٣٣٢م)، **مقدمة ابن خلدون**، ط٢، ج٣، تحقيق وضبط علي عبد الواحد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٣١٢.

(٤) عباس، **تاريخ النقد عند العرب**، مرجع سابق، ص٦٢٧.

(٥) محمود السمرة و(آخرون)، **مدخل إلى النقد الأدبي**، ط١، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب، عُمان، ١٩٨٥م، ص١٢٥.

مع القراء "لأن الأديب لا يكتب لنفسه كما أنه لا يكتب لكي يبرز مهارته الفنية وبراعته اللغوية، وإنما يكتب بوحي من مشكلة اجتماعية تؤرقه وتقلقه يطرحها على القراء لمشاركته التفكير فيها ووضع الحلول لها"(١).

- **الفريق الثاني**: يتبنى الموقف النقيض، فيعطي الأهمية للمعنى دون الاهتمام باللفظ، وأشهر من يمثلهم ابن قتيبة الدينوري، والآمدي، وابن الأثير.

أما ابن قتيبة فهو يفصل بين اللفظ والمعنى وينحاز إلى المعنى حين أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى "معتمداً الحصر المنطقي طريقاً ومنهجاً"(٢)، بقوله: "تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب، ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه"(٣)، ولعل أحكامه في تلك التقاسيم والألفاظ قيمية ذوقية "بدليل قوله "حسن" و"جاد" و"حلا" و"قصر" و"تأخر"، وهي أحكام مطلقة إذ لم يعلقها على توافق بين اللفظ ومعنى أو بين قائل ومقول، أو بين الشاعر وعصره حتى يلوح أن نظرته هذه هي نظرة النقد الذاتي الذوق، إذا صح أن ذلك النقد هو ما يعتمد على أحكام قيمية مطلقة"(٤).

ويبدو أن أحكام ابن قتيبة توحي بأن اللفظ في خدمة المعنى وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة يحلو بعضها ويقصر بعضها، ولعل هذا القصور في الحكم "يفسر لنا ضعف ذوق ابن قتيبة القائم عليهما"(٥)، لذا فإن نظرته لهذه القضية "نظرة جزئية مجردة، لأنه حولها إلى قضية منطقية بعد أن أثارها الجاحظ باعتبارها قضية ذوقية"(٦)، ولا تفي هذه النظرة التجديدية التقريرية بمطالب النقد "فالنقد ذوق وانفعال بالنص قبل أن يكون حكماً مجردا أو تقريراً لحقائق جافة"(٧).

---

(١) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢) العشماوي، **قضايا النقد الأدبي**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٤.

(٣) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٣١-٢٧٦هـ)، **الشعر والشعراء**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٠٣م، ص٧-٩.

(٤) محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب** ط١، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ١٩٩٦م، ص٣٢.

(٥) **المرجع ذاته**، ص٣٣.

(٦) سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة**، مرجع سابق، ص٦٨.

(٧) **المرجع ذاته**، ص٦٨.

ولعل ابن قتيبة في اتجاهه إلى المعاني وإيثارها في تقسيمه السالف الذكر "يمثل أغلب الظواهر السابقة قبله، ولا سيما أن النقد قبله كان يميل إلى ترجيح قياس الأدب بمقياس قوة المعاني وفخامتها ونبالة الأغراض"(١)، وهذا يؤكد أن المعاني لم تقتصر على جيل دون جيل فكل جيل له اهتماماته الخاصة، وله ظروفه الاجتماعية والثقافية التي تختلف عن الجيل السابق، ولهذا تكون معانيه عاكسة لرؤيته وحياته وذوقه الفني، ويمكن القول إن قضية (اللفظ والمعنى) عنده لم تتناول العمل الأدبي كله بحيث يمكن أن تتطور لتعرف بـ (الشكل والمضمون)، ولا يمكن أن تمثل الصلة الداخلية بين هذين الطرفين، ولعلها "كانت ذات أثر بعيد في صرف النقد عن تبيين وحدة الأثر الفني في مبناه الكلي"(٢)، وقد اهتم الآمدي في المعنى دون اللفظ في تصويره للمنصفين من أصحاب البحتري بقوله: "ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام من لطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها... وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم وهو لطيف المعاني... وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس، لأنه هو بشعره من دقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى أنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرؤ القيس فيها وإقباله عليها لما تقدم على غيره، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم"(٣).

وكذلك في تصويره موقف المنصفين من أصحاب أبي تمام: "ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ وجودة الرصف وحسن الديباجة وكثرة الماء وأنه أقرب مأخذاً وأسلم طريقاً من أبي تمام ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشهر منه، وهذا مذهب من جل ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعاني ودقيق المعاني موجود في كل أمة، وفي كل لغة"(٤)، فالآمدي يؤثر المعنى على اللفظ، ويبين أن الشاعر الجيد ينتقي دقيق المعاني وبديع الوصف، لأنه أساس تقديم شاعر على آخر.

---

(١) بدوي طبانة، **دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث**، ط٤، المطبعة الفنية الحديثة، مصر، ١٩٦٥م، ص٢٠٧.

(٢) عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، مرجع سابق، ص١٠٨.

(٣) الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠هـ)، **الموازنة بين الطائيين**، ط٢، ج١، تحقيق: السيد الصقر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٣٩٧-٣٩٨.

(٤) **المرجع ذاته**، ص٤٠٠.

ويبدو التناقض واضحاً في موازنة الآمدي لأن محاولة الآمدي من أساسها منقوضة "لأنها مبنية على الموازنة بين شاعر وفيلسوف حين هجن طريقة أبي تمام وفسرها على غير وجهها"(١).

وإذا تابعنا هذه الإشكالية عند ابن الأثير، فسوف نجده ينحاز إلى المعنى حين سحب إيثاره للمعنى على تاريخ الأدب العربي كله فهو يرى: "أن العرب كانت دائماً وأبداً تهتم بالمعاني، وأن الاهتمام باللفظ إنما يدل على تقدير المعنى، إذ هو محاولة لإبرازه في أحسن صورة بقوله: "اعلم أن العرب كما كانت تعتني بالألفاظ فتصلحها وتهذبها فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأشرف قدراً في نفوسها؟ فأول ذلك عنايتها بألفاظها، لأنها لما كانت عنوان معانيها وطريقة إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها وبالغوا من تحسينها ليكون ذلك أوقع لها في النفس وأذهب بها في الدلالة على القصد.. فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ودققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة فهم للمعاني"(٢).

فالاهتمام باللفظ -كما يرى ابن الأثير- إنما جاء ليدل على تقدير المعنى وخدمة له، إذ هو "محاولة لإبرازه في أحسن صورة، وأن تحسين العرب لألفاظهم وتدقيق حواشيها وصقل أطرافها لإبراز المعنى بأحسن صورة"(٣)، وواضح أن ابن الأثير ينحاز بصورة واضحة إلى المعنى الذي يرى أن اللفظ جاء لخدمته.

ويبدو أن الناقد لم يدرك طبيعة العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في النص الأدبي، وأن اختلال أي جزء في معادلة اللفظ والمعنى سيؤدي بالضرورة إلى اختلال الجزء الآخر المقابل له، فالإبداع الأدبي يرتكز برمته على طرفي القضية (اللفظ والمعنى) وعلى الباحث أن يتعامل مع هذه القضية بروح يقظة وفكر ثاقب منفتح.

ولكنه في بعض كتبه الأخرى يولي الألفاظ بعضاً من عنايته، ويضع لها بعضاً من الشروط كأن "تكون واضحة بنية ليست بغريبة الاستعمال، وأن تكون حلوة في الفم، سهلة على

---

(١) عباس، **تاريخ النقد عند العرب**، مرجع سابق، ص١٦٢.

(٢) ضياء الدين بن الأثير (٦٣٧هـ)، **المثل السائر**، ط١، ج٢، تحقيق الحوفي وطبانة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٦٥-٦٦.

(٣) **المرجع ذاته**، ص٦٦.

النطق، غير مستثقلة، ولا مستكرهة، وأن تكون ملائمة لبعضها بصفاء غير نافرة، ولا مباينة، وأن تكون خالية من التقديم أو التأخير الذي يستغلق به المعنى ويضطرب"[١].

وهو بذلك لم ينس الألفاظ، بل أولاها بعضاً من عنايته، "لكن إيمانه بتقديم المعاني عليها كان واضحاً وضوحاً بيّناً لا يمكن إنكاره"[٢].

- **الفريق الثالث:** وعلى الرغم من ظاهرة التحيز التي بدت واضحة لدى النقاد القدامى، والنظر إليها في صورة جزئية، فقد بدت بوادر المساواة بين اللفظ والمعنى عند بعض النقاد القدامى، ولعل أشهر من يمثلهم ابن طبْطبا وعبد القاهر الجرجاني.

أما ابن طباطبا فقد صور العلاقة بين اللفظ والمعنى على نحو العلاقة بين الروح والجسد، وهو ينسب هذا الرأي لبعض الحكماء، "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه"[٣]، فالعلاقة بين اللفظ والمعنى كما يجسدها ابن طباطبا تقوم على التوافق "والإلحاح الشديد على نوع الوحدة لا نجده كثيراً عند غيره من النقاد"[٤]، ورأيه ينم عن ذوق خالص وموقف متكامل "وفي تكامله سرّ انفراده، بين سائر المحاولات النقدية"[٥]، ولعل هذا الموقف النقدي يوحي بنضج الفكر النقدي في تلك المرحلة.

ومهما يكن فقد بقي الموقف النقدي القديم من قضية اللفظ والمعنى متأرجحا في تحيزه لأحد طرفي القضية إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري بفكرة (النظم والتركيب) من خلال نظرية (النظم) فرأى عدم الفصل بينهما، وأن "الكلمة الواحدة ليس لها معنى أو إعراب إلا إذا كانت جزءاً من تركيب (وسط سياق) ويبدو أن قضية البحث عن الإعجاز القرآني هي التي دفعت عبد القاهر الجرجاني لأن يستكشف فيه مواطن الإعجاز"[٦]. (فالقرآن معجزة) هل يأتي إعجازه من ألفاظه؟ أم من معانيه؟ أم من اتحادهما معاً؟

---

(١) ابن الأثير، **الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان (٥٩٦هـ)**، المسماة بالمآخذ الكندية في المعاني الطائية، تحقيق حفّي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٥٩.

(٢) السمرة و(آخرون)، **مدخل إلى النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص١٢٨.

(٣) محمد بن طباطبا (٣٢٢هـ)، **عيار الشعر**، ط١، ج٢، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٥٦م، ص١١.

(٤) عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، مرجع سابق، ص١٤٠.

(٥) **المرجع ذاته**، ص١٤٠.

(٦) شكري الماضي، من محاضرة ألقيت على طلبة (البكالوريوس) في جامعة آل البيت في ١٩٩٨/١٢/٧م.

لذا حاول الجرجاني أن يجد تفسيراً يتماشى مع نظرته التي لا تفضّل اللفظ على المعنى ولا المعنى على اللفظ برده على تساؤل الذين قالوا "فخبرونا عنهم فماذا عجزوا؟ أعن معان في دقة معانيه وحسنها وصحتها في العقول؟ أم عن ألفاظ مثل ألفاظه؟ فإن قلتم عن الألفاظ، فماذا أعجزهم من اللفظ، أم ما بهرهم منه؟ فقلنا أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آية ومقاطعها، ومجاري ألفاظها ومواقعها، وفي مضرب كل مثل، ومساق كل خبر، وصورة كل عظة وتنبيه وإعلام، وتذكير وترغيب وترهيب، ومع كل حجة وبرهان، وصفة وتبيان، وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة وعشرا عشراً، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينوب بها مكانها، ولفظه ينكر شأنها، أو يرى أن غيرها أصلح هنالك أو أشبه، أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقاً بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاماً والتئاماً وإتقاناً وإحكاماً"(١).

فالجرجاني يرى أن الإعجاز القرآني لا يكون بألفاظه "لأن الألفاظ المفردة موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن ولا في ترتيب الحركات والسكنات (أي في طبيعة الإيقاع) لأن ذلك قد ينطبق على مثل حماقات مسيلمة في قوله (إنا أعطيناك الجماهير فصل لربك وجاهر) ولا يتحقق الإعجاز بالفواصل في الآي كالقوافي في الشعر وذلك أمر كان العرب قد أتقنوه فلم يعد معجزاً لهم ولا في الاستعارة"(٢)، "لأن ذلك يؤدي أن يكون الإعجاز في آي معدودة في مواضع السور الطوال مخصوصة وإنما (الإعجاز) في النظم والتأليف"(٣).

فاللفظ ينبغي أن يشاكل المعنى ويعبر عنه تعبيراً دقيقاً لا إبهام فيه -كما يرى الجاحظ- وذلك لا يكون إلا بمراعاة ترتيب الألفاظ ترتيباً دلالياً يتضح منه غرض الكلام، ويحدث تأثيراً في النفس "اعلم أن لكل نوع من المعنى نوعاً من اللفظ هو به أخص وأولى، وضروبا من العبارة هو بتأدينه أقوم، وهو فيه أجلى"(٤)، لذا فقد هاجم أنصار المعنى وأنصار اللفظ، مؤكداً بأن الفضل لا يكمن في المعنى وحده، كما أن المزية لا تكون في اللفظ وحده، وإنما المزية والحسن يظهر في الصورة الفنية لأن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"(٥).

---

(١) عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، **دلائل الإعجاز**، تصحيح: محمد عبدة ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م، ص٦٣.

(٢) عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، مرجع سابق، ص٤١٩-٤٢٠.

(٣) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص٢٧١ ٢٧٤.

(٤) **المرجع ذاته**، ص٤٤.

(٥) **المرجع ذاته**، ص١٧٦.

فالعملية الإبداعية عنده تستند إلى الصياغة الفنية لا إلى المضمون وهو هنا لا يخرج المعنى إطلاقاً من التقويم وكذلك اللفظ، لأن الصياغة الفنية تقوم أساسا على التمازج بين اللفظ والمعنى في إطار جمالي، والجودة أو الرداءة في الشعر "لا يكون سببها المعنى وحده، وإنما سببها التصوير الفني"(١).

ويعد عبد القاهر الجرجاني في تناوله إشكالية اللفظ والمعنى أكثر النقاد دقة وتفهما، فقد تناول هذه القضية بموضوعية دون تحيز، وعالجها من منظور جمالي، "ووقف موقف المتذوق الذي يبحث عن سر جمال العبارة الذي ظهر له في النظم وصورة المعنى"(٢)، وهو بذلك يقترب من الرؤية المعاصرة التي تهتم باللفظ والمعنى وترى أن أي تفسير يمس تركيب الألفاظ ينعكس أثره في المعنى أو الدلالة، وبذلك يمثل مفهومه لقضية اللفظ والمعنى مرحلة متطورة في النقد العربي القديم بتجاوزه المفاهيم النقدية "التي تقوم على أساس الانتصار لأحد العنصرين (اللفظ والمعنى)، إنما على أساس الصورة الفنية المشكلة من اجتماعهما"(٣).

الثاني: مواقف النقاد المحدثين:

إن تطور المصطلحات النقدية وتفسيرها حول قضية اللفظ والمعنى يعني تطور مفهوم النقاد للقضية النقدية وتفسيرها حسب المراحل المختلفة، فلم يعد النقاد ينظرون لهذه القضية النقدية نظرة جزئية كما نظر لها النقاد القدامى عند التعامل مع النص الأدبي.

ولعل جدال النقاد وخلافهم حول هذه القضية بقي يدور حول سؤال مهم مؤداه: أين تكمن الحقيقة الأدبية؟ في رؤية العمل الأدبي، أم في بنيته، أم في اتحادهما معاً؟

لذلك انقسم النقاد اتجاه المسألة النقدية المهمة (الرؤية والبنية) في العمل الأدبي إلى عدة فرق:

- "فريق يكتفي بالتركيز على رؤية الأديب مغفلاً البنية الذاتية للنص الأدبي.
- فريق يهتم ببنية النص الداخلية مغفلاً رؤية الأديب.

---

(١) مختار بولعراوي، **مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع الهجري**، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلب، سورية، ١٩٨٩م، ص٢٦٢.

(٢) بولعراوي، **مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع الهجري**، مرجع سابق، ص٢٦٧.

(٣) عمار زعموش، **جدلية الشكل والمضمون**، الآداب، العدد الثاني، الجزائر، ١٩٩٥م، ص١١٧.

- فريق يركز على وجود علاقة جدلية بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي قائمة على التأثير المتبادل"[١].

الفريق الأول: ويرى هؤلاء أن الأدب رؤية قبل أي شيء آخر، فقيمة الأدب تنبع من رؤيته، وبالتالي فإنهم يقيسون الأدب بمقياس الرؤية فقط.

فالعمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يتفق مع الأخلاق ويجسد المعاني السامية الرفيعة ويتفق مع الدين أو الفكر السياسي للناقد وعقيدته، والأديب الجيد هو الأديب الصادق من الناحية الواقعية والخلقية، فالحقيقة الجمالية عندهم محصورة وكامنة وموجودة في رؤية العمل الأدبي لا في بنيته أو صياغته أو إطاره الفني ويمكن أن نذكر من هؤلاء أصحاب النقد الأخلاقي والنقد الأيديولوجي:

١. **النقد الأخلاقي:** وهو "النقد الذي يدرس الأدب في مدى تفاعله بالمثل الخلقية ويعد هذا النقد امتداداً لمسيرة نقدية طويلة بدأت بأفلاطون الذي عني بالأثر الخلقي للشاعر في جمهوريته المثالية"[٢]، ويطالب هذا النقد الأديب بالالتزام بالأخلاق، ويرى دعاة هذا النقد أن أهمية الأدب لا تكمن وراء طريقة قوله فحسب، بل فيما يقوله، وظهر "هذا النوع من النقد في القرن العشرين في مجموعة كتابات لأدباء أطلق على مجموعتهم اسم (الإنسانيين الجدد) الذين يهتمون بغايات الأدب من حيث أثرها في الإنسان، وبالأدب من حيث أنه يتخذ مكانه في ساحة الأفكار والمواقف البشرية"[٣]، وكما ظهر هذا النقد عند أصحاب المذهب الكلاسيكي الذين حرصوا على الغاية الخلقية للأدب.

٢. **النقد الأيديولوجي:** وهو النقد الذي يهتم بالفكرة أو الموقف بغض النظر عن الصياغة الفنية (التشكيل اللغوي أو الفني) أو الاهتمام بالإطار الفني للعمل الأدبي.

وهذا يعني التزام الأديب بأيديولوجية معينة في عمله الأدبي مما ينعكس على الواقع ومهمته لأنه في تعامله مع العمل الأدبي "يصدر عن رؤية من المجتمع والعالم"[٤].

فأنصار هذا النقد يرون أن العمل الأدبي يرتقي بفكرته لا بشكله وصياغته.

---

(١) شكري الماضي، من **محاضرة ألقيت على طلبة (البكالوريوس)** في جامعة آل البيت في ١٩٩٨/١٢/٩م.

(٢) داود سلوم و(آخرون)، **تاريخ النقد الأدبي**، ط١، وزارة التعليم العالي، بغداد، ١٩٨٦م، ص٢٣١.

(٣) **المرجع ذاته**، ص٢٣١.

(٤) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص١٣١.

ويبقى هذا الموقف ناقصاً لانحيازه لأحد طرفي هذه الثنائية بتركيزه على الفكرة أو الموقف بغض النظر عن متطلبات البنية الفنية مما يجعل العمل الأدبي أقرب إلى ما يسمى بالأدب الدعائي الذي يدل على "عجز الأديب عن تجسيد رؤيته تجسيدا فنيا"(١).

وعلى كلٍّ، فإن لرؤية الأديب أهميتها في بنية العمل الأدبي من حيث وحدتها وارتباطها، وإن كانت قيمتها تبنى على أساس المحتوى الذي يجسد الأديب به رؤيته في عمله الفني. والغاية التي يطمح إلى تحقيقها من وراء ذلك، لذا فالمحتوى هو نتاج العلاقة أو التفاعل بين العلاقات الداخلية للنص (البنية) والعلاقات الخارجية للنص (الرؤية)، وأن التركيز على أحد طرفي القضية دون الآخر لضرب من العبث، لأن العمل الأدبي لا يقوم على تقديم البنية وحدها أو الرؤية وحدها وإنما يقوم على التوازن المتبادل بينهما، فالبنية لا تناقض الرؤية، بل أن العلاقة بينها تبنى على التفاعل والتداخل ولا يمكن النظر إلى أحدهما منفصلاً عن الآخر، وعلى الناقد المنهجي البحث والكشف المستمرين لإيجاد التوازن بين الرؤية والبنية في العمل الأدبي، فالعلاقة بينهما ليست علاقة بسيطة بل مركبة ومتداخلة وبالغة التعقيد.

الفريق الثاني: ويرى هؤلاء أن الأدب لا يصبح أدباً إلا من خلال شكله، فجمال الأدب ينبع من شكله ومن صياغته لا من مضمونه.

وهم يقيسون الأدب بمقياسهم الخاص، "فالعمل الأدبي الجيد هو العمل المتماسك الملتحم الأجزاء الذي تتوافر فيه الصياغة الفنية المحكمة، فالأفكار والأخلاق والسياسة والاقتصاد والفقر والغنى كلها أجزاء من النص الأدبي، ولكن لا قيمة فنية لها، أي لا تجعل العمل الأدبي جيدا، فالشأن للصياغة وقوة التصوير"(٢).

ويتمثل هؤلاء بأنصار:

١- النقد الجمالي.

٢- النقد الشكلي.

وهم لا يرون أن جمال العمل الأدبي إلا في الشكل الذي ينحصر في التصورات الشكلية ومجمل الطرق التقنية، لأن "همهم ينصب على الإطار الفني أو الصياغة والتشكيل اللغوي

---

(١) **المرجع ذاته**، ص١٢٩.

(٢) شكري الماضي، من محاضرة ألقيت على طلبة (البكالوريوس) في جامعة آل البيت في ١٩٩٨/١٢/٩م.

والفني"[١]، أي الاهتمام بالصياغة (الثوب الخارجي) دون الاهتمام بالمضمون، ولعل "أول من أثار أهمية الشكل والتركيز عليه في العمل الإبداعي هم علماء الجمال مثل (بنديتو كروتشه وبودلير)، وقد استنفذت هذه القضية النقدية من جهدهم الكثير"[٢]، فأخذوا يدرسون الأعمال الأدبية بهدف إبراز جوانبها الفنية وإطارها الجمالي مستندين في ذلك إلى مقاييس جمالية متمثلة في الانسجام والتناسق والتوافق والترابط والتناسب، وهذا "يعني عندهم أن الأعمال الأدبية وعناصر الأعمال الأدبية (المادة الخام) قبل أن تتشكل واحدة في القديم والحديث لكن الفروق بين هذه الأعمال متباينة في صياغتها وفي بنائها وشكلها وتناسبها وتناغمها وتناسقها"[٣].

وهذه العناصر هي التي تولد العمل الأدبي، وكأن العمل الأدبي نتاج للتفاعلات بين العناصر، وهذه التفاعلات ذاتية مستقلة عن الخارج.

فالعمل الأدبي، حقيقة فنية جمالية خالصة وهو بحد ذاته منفعة وليس صورة عن المجتمع أو البنية، وقد قال بندتوكروتشه أن "الحقيقة الجمالية هي الشكل ولا شيء غير الشكل"[٤].

أما المضمون فيرى أن أهميته تنحصر في التعبير عنه، أي في "وضعه في شكله الجمالي، ولا قيمة له فيما وراء ذلك"[٥]، فالفن عنده حدس خالص "أو صورة خالصة متجردة من الفلسفة أو التاريخ أو العلم بل ومن الأخلاق واللذة، وهي مستقلة عن أية غاية عملية أو نفعية"[٦]، فالناقد يمجد الشكل ويرى أن قيمة العمل الأدبي تنبع من شكله، فالموضوع والتجربة والعواطف والمناسبة لا تؤثر في القيمة الفنية للعمل.

وهذه النظرة النقدية للعمل الأدبي نظرة جزئية مبتسرة، لأنها قائمة على تفتيت العمل الأدبي والفصل بين أجزائه، فالعمل الأدبي كيان متميز يتشكل من بنية لها دلالة وهذه الدلالة جزء من البنية.

أما (بودلير) فيرى أن أهمية العمل الأدبي تنبع من شكله "ففي ترجمة بودلير لقصص (بو) العجيبة يقول: لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق، وإلا كان مهددا بالموت أو

---

(١) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص١٢٧.

(٢) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٢٨٧.

(٣) **المرجع ذاته**، ص٢٨٧-٢٨٨.

(٤) بندتوكروتشيه، **المجمل في فلسفة الفن**، ط٢، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ١٩٦٢م، ص١٦.

(٥) **المرجع ذاته**، ص١٧.

(٦) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص٧١-٧٢.

الخسران، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه"[١]، بل أنه يرى أن "الشعر العظيم الذي يستحق اسم شعر هو ذلك الذي يكتب لمجرد المتعة في كتابته"[٢].

وهذا رأي نقدي مبتسر، لأن الناقد ينظر للأدب على أنه شكل فحسب دون أن يعي أن العمل الأدبي كيان متميز يتشكل من رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي، وأن الاعتماد على أحد طرفي العمل الأدبي لا يصنع عملاً أدبياً جيداً.

ومن نقاد الغرب الذين انحازوا إلى اللفظ (شارتلن) الذي يرى أن "الشعر مؤلف من ألفاظ، ومن ألفاظ فقط، كما تتألف سائر ضروب الكلام، فكل ما للشعر من سحر يفتن القلوب، إنما هو صادر عن الألفاظ والألفاظ وحدها"[٣].

ولعل هذا الرأي النقدي فيه انحياز واضح لأحد طرفي القضية النقدية وهو اللفظ دون تقدير أو تميز لأهمية المعنى ومدى صلته باللفظ، فجمالية الأدب تنبع من وجود توازن دقيق بين اللفظ والمعنى، وأن إغفال أهمية إحدى الطرفين يجعل النص الأدبي مبعثراً لا قيمة له.

ويذهب (شيلر) إلى القول: "أن الفن فيه الشكل هو كل شيء، والمعنى ليس شيئاً مذكوراً"[٤]، ويبدو من هذا الرأي أن الفن عنده قائم على الشكل فقط دون المعنى الذي لا وجود له -كما يرى- ولعل هذا الفصل يعلن موت المعنى مما يجعل الفن يفتقد إلى واحد من أهم عناصره التي يرتكز عليها.

ولعل أكثر المدارس النقدية تطرفاً وعناية بالشكل (مدرسة الشكلانين الروس) ١٩٥١م، التي غدا عندها الشكل شعاراً بلغ من شموليته أنه أخذ يعني كل ما يكوّن العمل الفني.

وهم يهتمون بالشكل كنوع "من التمرد ضد النقد الأيديولوجي السائد من حولهم"[٥].

"وقد رفضوا رفضاً باتاً ما كانت تذهب إليه النظرية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز

---

(١) رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م، ص٥٣.

(٢) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، مرجع سابق، ص٣٠٦.

(٣) طبانة، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مرجع سابق، ص١٩٢، نقلاً عن شارلتن، فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، ص٤.

(٤) **المرجع ذاته**، ص١٩٢.

(٥) ويليك، **مفاهيم نقدية**، مرجع سابق، ص٥٣.

شكله"(١)، ولعل هذا الرأي "دفع (رومان ياكوبسون) يستنتج أن الأفكار ما هي إلا كالألوان على قماشة اللوحة وسيلة لغاية تؤدي وظيفتها ضمن كلّ فنيّ ندعوه (الشكل)"(٢).

ولعل هذه الآراء النقدية تكتفي بالتركيز على شكل العمل الأدبي، وهي بذلك تفصل بين طرفي العمل الأدبي مما يعيدنا إلى إشكالية الثنائية من جديد لعدم إدراك أصحاب هذا الاتجاه لطبيعة العلاقة الجدلية التي تحكم شكل العمل الأدبي ومضمونه.

أما الناقد الأمريكي "(ت.س إليوت) فيرى أن (العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاق ذاته"(٣)، والناقد في إعطائه الأهمية الشكل دون المضمون في العمل الأدبي كأنه ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره جهدا لا يهدف إلى غاية، وهو بذلك ينكر على الأديب إنسانيته، وهذا رأي نقدي قاصر يقوم على الشكل ويخلو من المضمون الذي لا وجود له أصلاً، ويفقد وزنه وأهميته بل يفقد دوره وفعاليته.

ويؤيد هذه الآراء النقدية في مدرسة النقد العربي أحمد حسن الزيات الذي يرى أن القيمة عنده في جودة اللفظ بقوله "وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال ويظفر بالخلود إذ أجاد سبكه وحسن معرضه"(٤).

ولعل هذا الرأي النقدي ما هو إلا امتداداً للاتجاه النقدي القديم المنحاز لجانب اللفظ على حساب المعنى، وهو يغفل أن العمل الأدبي الجيد لا يقاس بما تحمله ألفاظه من معان سطحية مباشرة، وإنما بما تثير تلك الألفاظ والصور في نفس القارئ من إيماءات تسهم في تحديد المعنى الكلي للعمل الأدبي والإيحاء بمضمونه، "فالأعمال الفنية كلها مهما بدت شكلية بالمعنى السلبي الذي يحصر الشكل في الصياغة والألفاظ دون المحتوى هي ذات مضامين، ولكن هذه المضامين تبقى مختلفة من مدرسة أدبية إلى أخرى وفق فلسفتها ورؤيتها الفكرية والفنية للواقع والحياة"(٥).

كما ذهب محمد مندور في مرحلته النقدية الأولى إلى تغليب اللفظ والانصراف إلى المفاهيم الفنية الصرفة التي نادى بها الرمزيون وجماعة الفن للفن، فاللفظ في العمل الأدبي كما

---

(١) إينجنبام بوريس، **(نظرية المنهج الشكلي) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٠.

(٢) ويليك، **مفاهيم نقدية**، مرجع سابق، ص٦١.

(٣) هلال، **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٣٢١.

(٤) أحمد حسن الزيّات، **دفاع عن البلاغة**، ط٢، عالم المكتب، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٤٠.

(٥) زعموش، **جدلية الشكل والمضمون**، مرجع سابق، ص١٢٥.

يرى- "لا يستخدم للعبارة عن المعنى، بل يقصد لذاته، إذ هو في نفسه خلق فني ويقصد منه إلى خلق صورة رائعة لا إلى أداء فكرة"[١]. وهو بذلك يلغي ذات الأديب المبدعة، وكأن العمل الأدبي -كما يرى- ليس نتاج العلاقة أو التفاعل بين العناصر المتعددة للعمل الأدبي، وهذا الرأي ينم عن نظرة نقدية جزئية لهذه الإشكالية النقدية، لأن العمل الأدبي المحكم هو الذي يتوازن فيه رؤية الأديب وبنيته الفنية، وتظهر رؤية الأديب ضمن بنية العمل الأدبي وبنيته تعكس رؤية الأديب، وهذا يتيح للقارئ الفرصة لمعرفة مدى الاتساق والتوازن بين طرفي القضية "فحيثما كان ثمة تنافر أو صراع بين الاثنين كان هناك حشو لا طائل تحته"[٢].

ومهما يكن من أمر فقد بقيت هذه الأداة قاصرة تفتقد الموضوعية، لأن التركيز على الإطار الفني للعمل الأدبي دون إعارة الفكر أو الموقف أي اهتمام يدل على عدم إدراك هؤلاء النقاد لطبيعة العلاقة الجدلية بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي، ومن ثم يعيدنا إلى إشكالية الثنائية في العمل الأدبي التي تنادي بالفصل بين رؤية الأديب، وبنية العمل الأدبي.

ولكن بعيداً عن اللغة التعميمية يمكن القول بأن حصر القيمة الجمالية للنص في جوانب أو عناصر من بنيته الذاتية "-أي بإغفال جوانب أخرى أهمها الدلالة- أو الاهتمام بدلالة النص دون النظر لتمايزها ولكونها امتداداً لبنيته الفنية، يعود بالدرجة الأولى إلى عدم إدراك الاستقلالية النسبية للظاهرة الأدبية"[٣].

- **الفريق الثالث: (عدم الفصل الثنائي):**

وينتقد هؤلاء الفريقين السابقين، لأنهما يقومان بتغيب العمل الأدبي وتقسيمه من خلال التركيز على أحد طرفي (الرؤية أو البنية)، فكلاهما يخطئ في رؤيته لتكوين العمل الأدبي ووحدته، وبالتالي فإن أحكامهما على الرؤية وحدها أو البنية وحدها أحكام مبتورة وخاطئة ومنهجها كذلك أي (الانحياز للبنية غير مقبول والانحياز للرؤية غير مقبول)، فالشكل وحده لا يصنع العمل الأدبي الجيد، كما أن العمل الخالي من المضمون لا قيمة له.

فالعمل الأدبي الجيد ينتج من تجاذب اتحاد الرؤية والبنية وانصهارهما في (بوتقة) واحدة، فلا عمل بلا رؤية ولا عمل بلا بنية، لأن:

---

(١) محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط١، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١٢٣.

(٢) بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، ط١، بغداد، ١٩٨٠م، ص٤٦.

(٣) شكري الماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م، ص٢٦.

أولاً: كل منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به وكل يمنح الآخر قيمته، فالتأثير متبادل.

ثانياً: يجب ألا يطغى أحدهما على الآخر، بحيث يتغلب عليه، لأن عملاً مثل هذا يضعف قيمة العمل الأدبي.

لذا فإن إحدى مهام النقد بيان درجة التداخل والتجاذب بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي، لأنهم يرون أن الرؤية تؤثر في البنية، والبنية تؤثر في الرؤية والتلاحم نسبي بينهما.

والمتتبع لهذا الاتجاه النقدي يجده عند أغلب النقاد المعاصرين، ومن رواده محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اللذين يريان "أن قصر الصورة على اللغة وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة فإن قصرنا الصورة على اللغة فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الأسلوب إن (الأسلوب الشائق الرائق الذي يحسن موقعه عند سامعه) ليس صورة للأدب ولا صياغة له، بل هو مظهر خارجي أو أداة من أدوات الصورة، وكذلك شأن المعاني فليست مادة للأدب بل إحدى أدواته كذلك، فلو قدمت لنا جملة رائعة شائقة تحفل بمعنى لم يسبق إليه أحد، لما كان في هذا وحده دافع إلى أن نعدها من الأدب، فالمعاني كالألفاظ، سواء بسواء، وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم"(١).

وبهذا الرأي النقدي تجاوز هذان الناقدان تعريفات النقاد القدامى في نظرتهم لهذه الثنائية، فصورة الأدب عندهم ليست هي الأسلوب الجامد وليس هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته "ننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائناً عضوياً حياً"(٢). وعلى ضوء ذلك تصير علاقة الصورة أو البنية بالمحتوى وبالرؤية علاقة جدلية، ولعل هذا الرأي هو الذي تبنته الحركة النقدية التي تنظر إلى العمل الأدبي على أنه "ليس لغة ومعاني، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً"(٣).

أما عبد المحسن طه بدر فيرى "بأن رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي فحسب، ولكنها تشكل عاملاً حاسما في تحديد وفرض أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي"(٤). وبهذا لم تعد تنحصر مهمة

---

(١) محمود أمين العالم و(آخرون)، **في الثقافة المصرية**، ط١، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥م، ص٤٢.

(٢) **المرجع ذاته**، ص٤٤.

(٣) زعموش، **جدلية الشكل والمضمون**، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٤) بدر، **الرؤية والأداة**، مرجع سابق، ص٥.

الناقد في إبراز عيوب العمل الأدبي وحسناته وإنما في التحليل الأخير (الفهم) لطبيعة العلاقة بين طرفي القضية النقدية.

وينظر غالي شكري لهذه الإشكالية من منظار آخر، فيدعو إلى التركيز على العمل الفني بعيداً عن التقسيمات النقدية المطروحة حول هذه الإشكالية النقدية الشائكة بقوله: "لا يصبح الأدب صورة أو مادة أو شكلاً ومضموناً، لأن هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح، ولأن الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينهما بصورة متناهية التعقيد"(١). لذا فهو يرى بأن "الرؤيا أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفني في النقد الحديث، حيث لا شكل ولا مضمون، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية الجمالية والحضارية تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب والتعقيد"(٢). فالعمل الأدبي -كما يرى- قائم على وجود علاقة متبادلة بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي وهي نظرة نقدية متزنة في تناولها للعمل الأدبي ككل.

أما الكتابة الإبداعية عند فاروق الشريف فهي رؤية وموقف لا يبرزان إلا من المضمون المشكل فنياً "من الفكرة التي ترى أن الكتابة وطرائقها تشكل بذاتها (مجموعة مواقف)، قابلة للتحليل على مستويات مختلفة تجاه الكائنات والأشياء ومواقف تجاه الكتابة نفسها، وانطلاقا من هذا المفهوم يصبح ممكنا البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع، وبينه وبين السياسة"(٣). ونستشف من هذا الرأي النقدي أن العمل الأدبي قائم على وجود تفاعل وتجاذب نسبي بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي وهذا ما توصلت إليه معظم الدراسات النقدية الحديثة.

وقد سار على هذا الاتجاه الكثير من النقاد المحدثين مثل أحمد الهواري الذي يرى أن "البنية إيقاع يسري في أوصال الرؤية من الداخل، فليس هناك شكل وليس هناك مضمون بغير شكل"(٤). وواسيني الأعرج الذي يرى أن العلاقة بين الرؤية والبنية في العمل الأدبي هي علاقة عضوية غير قابلة للانفصام و"أن لكل منهما خصوصية تسمح له أن يمارس حضوره وحركته الذاتية بدون أن يكون مرتبطاً بالضرورة بالثاني، بشكل نسبي طبعاً"(٥).

---

(١) غالي شكري، **مذكرات عربية تحتضر**، ط١، دار الطليعة بيروت، ١٩٧٠م، ص١٣١.

(٢) غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين**، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م، ص١٤٣.

(٣) جلال فاروق الشريف، **الشعر العربي الحديث**، ط١، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٩م، ص١٨.

(٤) أحمد الهواري، **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢٩١.

(٥) واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، م.و، ك، الجزائر، ١٩٨٦م، ٢٧١.

فالفهم عنده هو "أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل... لا باعتباره مجرد إطار ثابت أو تضاريس خارجية لعمل من الأعمال، وإنما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه، بمادة وجوده"[١].

وكذلك محمد مصايف، بقوله "إن كل ما يتذرع به الأديب من وسائل فنية من لغة وأسلوب وصور وأفكار جزئية وأحاسيس يعد شكلاً، باعتبار أن هذه الوسائل لا تستخدم لذاتها، وإنما للتعبير عن قضية أو موقف يشغل بال الأديب، ويشكل هدفه الأول من الفن"[٢].

ولعل هذه الدراسات النقدية تنم عن وعي حقيقي بطبيعة العلاقة بين الرؤية والبنية في العمل الأدبي، لتركيزها على كلا الطرفين وعدم إغفال أحدهم.

وضمن مسار هذا الاتجاه يعبر نجيب محفوظ عن رؤيته للأدب بأنه "وثيقة تسجيلية للأديب، لا للتاريخ والواقع، ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برؤية جديدة"[٣].

ولعل هذا الرأي يتصف بالدقة والموضوعية، فالكاتب يدرك أهمية العلاقة بين الرؤية والبنية في العمل الأدبي من خلال تركيزه على كلا الطرفين: "الشكل والرؤية" في العمل الأدبي دون تحيز.

وقد اهتم اهتماماً واضحاً بهذه القضية النقدية (شكري عزيز الماضي) إذ سماها بالقضية الخالدة ويعدها من إشكاليات النقد الأدبي العربي الجديد ومهامه الرئيسة لما تتصف به هذه الظاهرة الأدبية من تعقيد وتداخل وتشابك أو لتمايزها عن الأنساق الثقافية والمعرفية الأخرى أو لعدم إدراك الاستقلالية النسبية للظاهرة الأدبية، فهو يقول: "لقد أصبح واضحاً في أيامنا هذه بأن التركيز على مضمون العمل الأدبي لا يقل حظاً عن التركيز على شكله"[٤]، وأحسب أن إحدى مهام النقد المعاصر هي بيان درجة التداخل والتجاذب بين مضمون العمل الأدبي وشكله والأديب الناضج كما يرى "هو الذي يستطيع أن يقيم توازناً دقيقاً بين وعيه الفكري ووعيه الفني"[٥]. ولعله أراد من رأيه هذا أن التركيز على أحد طرفي العمل الأدبي دون الآخر يجعل العمل الأدبي قاصراً "فالاهتمام بالإطار الفني واللغوي والتشكيلي دون إعارة الفكرة أو الموقف أي اهتمام يعد عملاً قاصراً لأن العمل الأدبي الذي يخلو من موقف يفقد وزنه لأنه يفتقد إلى شرط

---

(١) **المرجع ذاته**، ص٤٤٦.

(٢) محمد المصايف، **دراسات في النقد والأدب**، ط١، الجزائر، ١٩٨١م، ص٢٨.

(٣) الهلال، **عدد خاص عن نجيب محفوظ**، عدد٢، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٤٢ ٤٤.

(٤) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص ١٢٨.

(٥) **المرجع ذاته**، ص١٢٨-١٢٩.

أساسي من شروط نجاح التجربة الأدبية والاهتمام بالفكرة أو الموقف بغض النظر عن متطلبات الصياغة الأدبية مما يجعل العمل الأدبي أقرب إلى ما يسمى بالأدب الدعائي"(١).

وللتخلص من إشكالية الثنائية أو إشكالية الانحياز لأحد طرفيها -كما يرى- "هو بيان مدى التلاحم (النسبي) بينهما والتأثير المتبادل (العلاقة جدلية)"(٢).

ولعل الناقد أراد أن يوضح بأن تجسيد خصوصية الظاهرة الأدبية أو تجسيد تفرد نص من النصوص وتميزه إنما يتحقق من خلال الوعي بالعلاقة الجدلية التي تحكم شكل العمل الأدبي ومضمونه، وتلك التي تحكم قوانينه الخاصة، وأن عدم الوعي بديناميكية العلاقة الداخلية والخارجية وجدليتها يؤدي إلى إغفال الصفات النوعية للظاهرة الأدبية، ويتصف هذا الرأي بالاتساق والتوازن لعدم الفصل بين طرفي القضية النقدية، ولإدراك الناقد لنوعية العلاقة بين الرؤية والبنية في النص الأدبي. ويمثل هذا الموقف النقدي في النقد الغربي كل من (هارولد أوزبورن والناقد الإنجليزي أ. أدنشاردز وهربت ماركوز وآرنست فشر). فيرى (هارولد آوزوبورن) أنه "لا بد أن تدرك القصيدة -ككل- حتى تتم عملية الإدراك، ولا تناقض بين الشكل والمحتوى لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل الاثنين"(٣). وهذا الرأي النقدي يؤكد وجود تداخل نسبي بين الشكل والمحتوى في العمل الأدبي وأن الفصل بينهما قتل للاثنين، أما (أ. أدنشاردز) فيرى "أن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سر الأسلوب الأكبر في الشعر"(٤). وهو بذلك يدعو إلى التوافق والتوازن بين طرفي الثنائية، بل أنها كما يرى من الأمور الضرورية والمهمة في العمل الأدبي لإنتاج نص متوافق يمتاز بالرصانة والقوة.

ويرى هربرت ماركوز أن "الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ولو جدليا، ففي العمل الفني، يغدو الشكل مضموناً، والعكس بالعكس"(٥). فالعلاقة كما يرى بين المضمون والشكل تبنى على التفاعل والتداخل ولا يمكن النظر إلى أحدهما منفصلاً عن الآخر.

أما إرنست فيشر فقد تناول قضية الرؤية والبنية بموضوعية واتزان بقوله "أن العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية في الفن، بل أنها من القضايا الحيوية في

---

(١) **المرجع ذاته**، ص ١٢٨-١٢٩.

(٢) الماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٣) ويليك، **مفاهيم نقدية**، مرجع سابق، ص ٥٠ ٥١.

(٤) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص ٤.

(٥) ويليك، **مفاهيم نقدية**، مرجع سابق، ص ٥٠.

غير الفن أيضاً"[١]. أما فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون في الأدب والفن، فهو يرى ومن خلال عرضه لموقف الكاتب (جوته) أن "الموضوع وحده لا يحدد شكلاً خاصا، لكن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل، يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي، وأن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضاً كيف يقدمه، في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي"[٢].

يرى الناقد أن ثمة تفاعل وثيق بين الشكل والمضمون في الأدب، فالمضمون لا يمكن أن يتخلق أو يتشكل أو يتحرك بمعزل عن الشكل كما يرى، وهذا يدل على إدراكه لديناميكية العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي.

ومهما يكن من تعدد الآراء النقدية وتنوعها واختلافها حول قضية (الرؤية والبنية) في العمل الأدبي، يبقى سؤال مهم يطرح نفسه في مدار هذه القضية النقدية هو :

- أين تكمن الحقيقة الأدبية؟ في رؤية العمل الأدبي؟ أم في بنيته؟

إذاً لا يجوز القول (كما يرى الفريق الأول) إن جمال العمل الأدبي ينبع من مضمونه أو إن جمال العمل الأدبي (كما يرى الفريق الثاني) ينبع من شكله، بل إن فنّية العمل الأدبي أو جماله ينبع من وحدته وتناغمه أو انسجام عناصره وتجاذبهما واتحادهما وتوازنهما، فالحقيقة الجمالية فيه تكمن في التوازن بين الشكل والمضمون، فالمضمون يمنح العمل الأدبي شكله والشكل يمنح العمل الأدبي مضمونة، فالتجاذب بينهما هو الأساس.

---

(١) ارنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة حليم أسعد، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧١م، ص ١٥٣.

(٢) ارنست فيشر، **ضرورة الفن**، مرجع سابق، ص ١٧٢.

المحور الثالث

الرؤية والبنية والنص الروائي

يفرض الحديث عن النص الروائي الحديث عن رؤية الأديب المجسدة في العمل الأدبي والعناصر التي يتشكل منها وطبيعة العلاقة بينهما، وبما أن النص الروائي بناء متميز أو كيان منفرد فإنه يتكون من عناصر عديدة تتناغم وتتفاعل وتترابط مع بعضها بانسيابية واضحة يصعب فصل بعضها عن بعض، لأن كل عنصر منها يستمد وجوده من مكونات العناصر الأخرى "ويتم هذا التداخل بين العناصر في مرحلة جنينية من عملية الإبداع"[١].

ويرتبط كل عنصر فني بوظيفة محددة، فالشخصيات تعد مصدراً أساسياً للحدث لأنها تنتج أفعالاً وتترابط فيما بينها بعلاقات سببية أو زمانية "وتتبلور هذه الأحداث في زمان لتكون حدث الرواية"[٢]. ويرتبط المكان بالشخصية ارتباطاً قوياً، فهو "قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخوص"[٣]. وتزداد أهمية المكان بوصفه الإطار الذي يشتمل على العناصر الفنية، وتكشف شبكة العلاقات القائمة بين العناصر الفنية أن النص الروائي لا يقوم بدونها: ولا تتحدد سماتها الفنية إلا بتحديد سمات تلك العناصر، لأن النص الروائي بوصفه نصاً أدبياً هو "بنية كلية لبنى داخلية"[٤]. وهو بهذا المفهوم "نظام بين أجزاء متسقة ومتواشحة ومتآلفة"[٥]. ولا بدّ من تقديم هذه العناصر من خلال السرد بأساليبه المتنوعة ووسائله من وصف وحوار، فالسرد يقوض السمة القارة للعناصر، ويتحقق البناء المثالي للنص الروائي من خلاله، لأنه يتيح لهذه العناصر أن تؤدي وظائفها البنائية بالشكل المطلوب، ولأن الأديب يهدف بعمله إلى غاية فلا بد أن يوظف أدوات تعبيرية لتحقيق هذه الغاية في أفضل صورة ممكنة، وما هذا العمل بصورته الكلية إلا نتاج لتفاعل هذه العناصر، فالشكل الفني في جوهره ما هو إلا تجسيد لموقف الكاتب ورؤيته

---

(١) عبد الله إبراهيم، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) **المرجع ذاته**، ص٨.

(٣) لين أولتبنيرند (آخرون)، **الوجيز في دراسة القصص**، ترجمة: عبد الستار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣م، ص ١٦٨.

(٤) عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية**، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص٩٠.

(٥) خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤م، ص ٧٢.

تجاه الواقع، لذا فالأديب يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، لأن الرواية كما يرى فورستر "تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصي نثري"(١).

ويفرض الحديث عن مفهوم النص الروائي الحديث عن ماهية النص الروائي ومعرفة مقوماته الفنية، أي الأسس التي تقوم عليها البنية الروائية، إذ أن النص الروائي يتكون من مجموعة عناصر تتوافر في كل الأشكال القصصية القديمة والحديثة ولكن هذه العناصر في الرواية لها "طبيعة خاصة وبناء متميز"(٢). كما أن نوعية هذه العناصر في الرواية تختلف عن عناصر البنية في الفنون الأدبية الأخرى مثل الحكاية والسيرة الشعبية والمقامة... وغيرها" لأن لها طبيعة تختلف اختلافاً كلياً من حيث صياغتها وتشكلها وكيفية تقديمها ومستوى انسجامها، وتناغمها وقدرتها على تصوير الواقع بأحداثه وشخوصه، وزمانه، ومكانه، "لأن الروائي يسعى إلى الإيهام بالواقعية فيبني رواية توازي الواقع المعيشي وتوحي به وتومئ إليه"(٣).

لذا، فإن الحديث عن كل عنصر من هذه العناصر بشكل منفصل أمر لا يتسق مع طبيعة الرؤية، لأن هذه العناصر تدخل جميعها في علاقات جوهرية عن طريق الأنظمة التي تحدد لكل عنصر وظيفته ودوره بحيث تتآلف وتتآزر وتتفاعل فيما بينها، وأن هذا التفاعل بين هذه العناصر الروائية هو "الذي يبرز الرواية إلى الوجود بمعنى أن طبيعة هذه العناصر وكيفية صياغتها وتناسبها ودرجة تناغمها هو الذي يميز الرواية عن غيرها من أشكال القص"(٤). وينفي عنها صفة الثبات "ويدعّم مرونتها وانسيابيتها وتمردها المستمر على ذاتها وعلى قواعدها"(٥). وهذا ما يؤكده قول النقاد إن "الرواية غير خاضعة للتقنين أو التعقيد"(٦). ومن جهة أُخرى، فإن رؤية الأديب هي التي تحدد له موضوعه الفني: وهي لا تحدد له الموضوع فحسب ولكنها تحدد له أيضاً الزاوية التي يتناول منها الموضوع "بل إن تأثير الرواية يتجاوز ذلك إلى تحديد طبيعة الصور التي تكون لبنات هذا الموضوع، التي تنهال على مخيلة الفنان

---

(١) أ.م فورستر، **من مقدمة مؤلفه عن تاريخ الرواية الإنجليزية**، نقلاً عن فاطمة موسى، بين أدبين، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٦٦٥م، ص ١٣.

(٢) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٣) المساعدة، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، مرجع سابق، ص ١.

(٤) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٢٥-٢٦.

(٥) المساعدة، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، مرجع سابق، ص ٢.

(٦) ميخائيل باختين، **الملحمة والرواية**، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٦٦.

وهو في مرحلة بناء عمله الفني"[١]. لذا ينبغي أن يكون "لكل رواية شكل محدد واضح مهما يكن موضوعها أو هدفها أو أسلوبها"[٢]. ولا سيما أن فن الرواية يتطور كسائر الفنون العامة بتطور الظروف التاريخية المتبدلة باستمرار "لكن الرواية تختلف بشكل جذري عن بقية الأشكال الأدبية من حيث تمردها على القواعد والقوانين التي تحاول أن تحكم شكلها الفني"[٣].

من هنا، فإن النص الروائي له تفاعلات فنية تشبه التفاعلات الكيمائية تتفاعل مع قضية العمل الأدبي أو فكرتها (وطنية، إنسانية، اجتماعية، سياسية، تاريخية)، لتحقيق وحدتها وتماسكها والتحام أجزائها لذا فالحديث عن الرواية ومعناها أو عن ماهية الرواية تفضي للحديث من بنيتها الفنية، لأن هذه البنية تخضع لتصميم هندسي من نوع خاص، وهذا "التصميم الهندسي هو الذي يحقق وحدة الرواية وتفاعل عناصرها وبروزها"[٤].

ويمكن الوقوف–بإيجاز– عند العلاقة بين الرؤية وعناصر البنية الروائية:

أ- الرؤية والحدث:

يصور الحدث في الرواية فعلاً بشرياً، وهو "سلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا التي يضمها إطار خارجي"[٥]، وبما "أن الرواية تروي قصة"[٦]– كما يرى فورستر– فهو الركن الرئيس الذي لا يمكن أن تقوم الرواية دونه، لأنه "العامل المشترك في الروايات كلها ولولاه لكانت الرواية لحناً أو أدركاً للحقيقة[٧]".

والحدث في النص الروائي هو محك الحكم على الحبكة ووضوح الإطار العام للرواية في قالب واقعي، وعلى الروائي أن يدرك كيفية التحرك مع الأحداث في العمل الأدبي بشكل طبيعي أو كالطبيعي حتى لا تشوش الرؤية أمام القارئ، وحتى يستطيع متابعة الأحداث ضمن سياق فني متماسك تتابع فيه الأحداث وتتطور إلى لحظة التنوير في العمل الأدبي.

---

(١) بدر، **الروائي والأرض**، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) أودين موير، **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبدالقادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والأنباء والنشر، مصر (د.ت)، ص ٩.

(٣) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص ٢١.

(٤) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٥) عز الدين اسماعيل، **الأدب وفنونه**، ط٥، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٨٦.

(٦) أ.م فورستر، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، ط١، جروس برسي، طرابلس، لبنان، ١٩٩٢م، ص٢٣.

(٧) **المرجع ذاته**، ص ٢٣.

وتفرض رؤية الكاتب نوعية الحدث الروائي، فالكاتب الذي يرى أن أفعال البشر ومصائرهم تتم بفعل قوى غيبية لا تخضع لمنطق الفعل البشري فإن أحداث الرواية تكون خيالية لا تخضع لمنطق الفعل البشري ولن تقبل التفسير أو التعليل أو السببية، بل يتحكم في سيرها القدر والمصادفة. أما الكاتب الذي يريد تصوير الحياة في المجتمع بمعناه الواسع بكل ما يحتويه من علاقات اجتماعية وسياسية واقتصادية ومدى مساهمته في بناء شخصياته وأفراده وقيمهم ومبررات سلوكهم، فلا بد أن تفرض رؤيته أحداثاً إنسانية مبررة ومنطقية ومعقولة خاضعة للتفسير والتعليل، كما في روايتي (أبناء القلعة) و(الزوبعة) لزياد قاسم.

وتفرض رؤية الكاتب المجسدة في النص الروائي طريقة محددة في بناء الحدث فقد يبدأ الحدث من نقطة ويتتابع وصولاً إلى النهاية، أي يقوم على "توالي سرد الأحداث الواحد تلو الأخر مع وجود خيط رابط بينها"(١). في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مطردا بنفس ترتيب وقوعها من خلال بداية، وسط، نهاية وبطريقة تسلسلة متتابعة كما في البناء التقليدي، وقد تأتي الأحداث متجاورة متراكمة تسير بخطوط متوازية عبر مشاهد روائية متعددة لتفضي لبعضها كما في روايتي (أبناء القلعة) و(الزوبعة) لزياد قاسم وقد تأتي مفككة غير مترابطة مبعثرة كما في روايات مؤنس الرزاز، ورواية (الديناصور الأخير) لفاضل الغزاوي، لذا فإن الكاتب ينتقي أحداثاً يرى أنها تؤدي الغرض الذي يسعى إليه "ولهذا فإن نوعية الحدث وطبيعته وبناءه وعلاقاته قد تسهم في معرفة رؤيته للفعل البشري والوجود الإنساني عامة"(٢). ولاشك أن ترتيب الأحداث في النص الروائي وصياغتها وفق بناء محدد يؤدي إلى تجسيد رؤية أو موقف جديد للفعل البشري، وهو"ما يزودنا بخبرات جديدة عن أنفسنا وعمن حولنا وعن الحياة بشكل عام"(٣).

كما تفرض رؤية الكاتب كيفية سرد الأحداث، فقد يسوق المؤلف الأحداث برفق حينا وقد يفسرها لتلائم التوجيه الفكري ويسيّرها لخدمة أفكاره بفنية عالية أو بتكلف فيبدو القسر واضحا حين تغلب الأيديولوجيا على الفن في الرواية ولا يستطيع إقامة المعادلة بين الأفكار والآراء التي يريد طرحها وبين متطلبات الفن الروائي.

وتفرض رؤية الكاتب أيضا طريقة تدوير الحدث في الرواية، فقد يبدأ الكاتب بداية تفرض (الأهمية) و(الغموض) مثل رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير السبول، وقد يبدأ حيث يجب أن ينتهي، أي يبدأ من النهاية ثم يعود إلى سرد الأحداث لتفسير ما حدث "وهذه الطريقة تفرض ما

---

(١) محمد رشيد ثابت، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، ط٢، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٢م، ص٣٨.

(٢) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٣) **المرجع ذاته**، ص ٢٦.

يسمى بالحتمية في تطور الأحداث ونهايتها، فالأحداث تنمو وتتجه حتما نحو نهاية معروفة لدى القارئ"[١]. ويتضح هذا البناء في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"[٢] للطيب صالح، وقد يرتب الأحداث ترتيباً دائرياً يعود فيه إلى النقطة التي بدأ منها مثل رواية (العرين) لزياد قاسم، وهناك من يبدؤون الرواية بداية مثيرة ويتركون النهاية مفتوحة ليواجهوا القارئ بالقضية الرئيسة في رواياتهم كما في رواية (أبناء القلعة) لزياد قاسم، ورواية "العصاة"[٣]، لصدقي إسماعيل، ومهما يكن فالبداية تشكل نقطة انطلاق الحدث الذي قد تشوق القارئ وتدفعه لمتابعة النص الروائي حتى النهاية وقد يشعر بالضجر والملل في متابعة الحدث.

أما النهاية فإنها تشكل تحدياً للكاتب في اختياره نهاية ملائمة للأحداث، فقد تفرض عليه طبيعة الموضوع الوقوف عند نقطة محددة مثيرة وقد يضطر إلى التوقف عند شعوره بأن هدفه قد تحقق، لذا يلاحظ أن الكتّاب أخذوا يلجأون إلى النهاية المفتوحة التي تمنح القارئ الفرصة ليختار النهاية التي تناسبه "وتتلاءم مع مزاجه وذوقه وثقافته"[٤]، وليضفوا على رؤيتهم للواقع هالة من الغموض والتحدي والإثارة وهذا يدفع القارئ للبحث عن رؤية الكاتب المتغلغلة في العمل الأدبي كما في رواية (أبناء القلعة) و(الزوبعة) لزياد قاسم إذ جاءت النهاية مفتوحة تمنح القارئ فرصةً ليشكل في مخيلته الرؤية التي يريد الكاتب تجسيدها في نصوصه الروائية.

ولا بد من الإشارة هنا أن رؤية الكاتب تفرض نوع الحبكة في الرواية، فقد تأتي متماسكة تتسم بالترابط والتتابع والتماسك كما في رواية (أبناء القلعة) لزياد قاسم وثلاثية (العصاة) لصدقي إسماعيل أو مفككة تبنى حوادثها بالاعتماد على المصادفات والقدر والافتعال والانتقال أو تبني أحداثها على "التفكك المقصود الذي يهدف إليه الكاتب"[٥]، بحيث ينتقل الكاتب من حدث لأخر ومن فكرة إلى تعليق ويظهر هذا الشكل في رباعية (الزوبعة) لزياد قاسم.

ومهما يكن، فإن رؤية الكاتب للعالم والحياة هي التي تفرض نوعية الأحداث وصياغتها وكيفية سردها وتدويرها، لأن الكاتب -كما يرى هنري جيمس- "هو الذي يختار مادة روايته ويجب عليه أن يخضعها لفنه: والأحداث مختارة ومنتقاة من موقف مسبق من الكاتب ومروية بطريقة توصل إلى الهدف الذي وضعه في روايته ولا يخضع بناء الحدث أو ترتيب الأحداث وطريقة سردها لقواعد عامة يجب الالتزام بها"[٦].

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٢٧.

(٢) الطيب، صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

(٣) صدقي اسماعيل، **العصاة**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤م.

(٤) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٢٧.

(٥) **المرجع ذاته**، ص٢٩.

(٦) فادية حلواني، **الرواية والأيديولوجيا في سورية** (١٩٥٨-١٩٩٠م)، مرجع سابق، ص ١٩٩.

ب- الرؤية والشخصية الروائية:

تعد الشخصية من العناصر المشكلة للنص الروائي، وهي "ركيزة رئيسة للروائي في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا"[١]، بل إنها من المقومات الرئيسة للرواية "وبدون الشخصية لا وجود للرواية"[٢] ويعدها النقاد من أكثر العناصر القصصية أهمية وهي مهمة للروائي الذي يبدعها لأنها تظهر حقيقة ملكة الخلق لديه في كل غناها وسعتها"[٣].

والشخصية الروائية تكشف عن القدرة الإبداعية التي يمثلها الأديب، لأن الشخصية الروائية الجيدة هي القادرة عن الإفصاح عما يدور داخل مبدعها وتجسيد رؤيته من العالم والحياة، وتكشف عن قدراته الفنية، إذ "أنها هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة، وتصف الحدث وتجيزه، وهي التي تنهض بدور إثارة الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تعمر المكان وتتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل"[٤] ويمكن القول إن الشخصية في الرواية هي مرآة تعكس رؤية الكاتب وتمكِّن مبدعها من "الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية وبين المسائل الموضوعية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضاياها الفردية المصيرية"[٥].

والشخصية تلعب دوراً مهماً في بناء الرواية، من هنا يرى (آرنولد) أن "أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات ولاشيء سوى ذلك. إن للأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها، وللنظرة الجامدة وزنها، ولكن ليس لشيء من كل هذا الوزن بجانب كون الشخصيات مقنعة فإذا كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح. أما إذا لم تكن كذلك فسيكون النسيان نصيبها"[٦].

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٢) **المرجع ذاته**، ص ٣٠.

(٣) نيلي كورمو، **فيزيزلوجية القصة**، الآداب، كانون ثاني ١٩٥٤م، بيروت، ص ٧٣.

(٤) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون أول، ١٩٩٨، ص ١٠٣-١٠٤.

(٥) جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، ترجمة نايف بلوز، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ص ٢٥.

(٦) أنجيل بطرس، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ط١، الهيئة المصرية، الواحة للكتاب، ١٩٨٧م، مصر، ص ٧٣.

وتفرض رؤية الكاتب طبيعة الشخصيات ونوعيتها في الرواية فإذا كانت رؤية الكاتب تصور قضايا لا تخضع لمنطق البشر تفتقد الواقعية تتم بفعل قوى غيبية قاهرة فإن الشخصيات تبدو فيها ألاعيب في يد القدر خيالية أقرب "إلى الشخصيات الملائكية إذا كانت شخصيات خيرة، وأقرب إلى الشخصيات الشيطانية إذا كانت شخصيات شريرة"[١]، لا تتأثر بزمان ومكان ولا تتفاعل مع محيطها "تتصف بصفات واحدة لا تتغير طوال الرواية"[٢]، ولا تؤثر في سير الأحداث لأنها "تبنى على سجية واحدة أو حول فكرة واحدة"[٣]، "ويمكن توضيحها بجملة واحدة"[٤]، وقد وردت مثل هذه الشخصيات في رواية (العصاة) لصدقي إسماعيل، ورواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، و (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، و"ثلاثية"[٥] محمد ديب الجزائري وفي معظم روايات زياد قاسم. أما إذ كانت رؤية الكاتب تهدف إلى تجسيد فعل بشري ينبع من إرادة فرد متفوق بطل يحمل على كتفية رؤية الكاتب ويتحكم في بقية أفراد البشر وتهيمن سطوته على أحداث الرواية، فإن الشخصيات في مجال هذه الرؤية تنقسم إلى شخصية رئيسة وحيدة "تحظى بكل اهتمام الكاتب وقدراته ومجموعة من الشخصيات الأخرى التي تعيش ظلالا وأشباحاً للشخصية الرئيسة"[٦].

وتصبح الشخصية الرئيسة هي الشخصية الوحيدة الفاعلة كما في رواية (العريـن) لزياد قاسم، وقد تفرض رؤية الكاتب الساعية لتصوير علاقات وقضايا عامة في المجتمع بمعناه الواسع بكل ما يحتويه من علاقات اجتماعية وأطر ثقافية وقضايا سياسية وما يحكم هذه العلاقات من قيم، فإن شخصيات إنسانية "تخضع أفعالها للمنطق الإنساني وللتفسير والتعليل"[٧]. نامية ومتطورة، خصبة ومتفاعلة "تمثل الإنسان في عجزه وضعفه وقلقه وضياعه، كما تمثله في قوته وإرادته ونبله"[٨]. بل أنها قد تدهش القارئ لأنها تذكره بشخصيات رآها في الحياة واحتك بها، وغالباً ما تكون أداة تمثل رؤية الكاتب كشخصية (سيف الحجاج) في رواية (الزوبعة) وشخصية

---

(١) بدر، **الرؤية والأداة**، مرجع سابق، ص ١٨.

(٢) كورمو، **فيزيولوجية القصة**، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٣) فريال سماحة، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٢٧.

(٤) فورستر، **أركان الرواية**، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٥) محمد ديب الجزائري، الحريق، والدار الكبيرة، والنول، ط٣، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨١م.

(٦) بدر، **الرؤية والأداة**، مرجع سابق، ص ٢١.

(٧) **المرجع ذاته**، ص ٢٢.

(٨) بدر، **الرؤية والأداة**، مرجع سابق، ص ٢٢.

فارس في رواية (أبناء القلعة) لزياد قاسم، وشخصية الطروسي في رواية "الشراع والعاصفة"[١] لحنا مينا، وشخصية (حياة) في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، والطفل عُمر في ثلاثية محمد ديب.

وقد تفرض رؤية الكاتب الساعية للكشف عن حركة التطور والتغير التي تحدث في مجتمع ما وتترك آثارها على أفراد المجتمع من جيل لجيل ومن مرحلة زمنية إلى مرحلة شخصيات متعددة ومتنوعة تجسد جيلين أو ثلاثة أجيال في أسرة واحدة أو عدة أسر (الأجداد والآباء والأبناء) تتسم بالعمق وتعكس تطور الإنسان في واقعة الذي يعيشه كبعض الشخصيات التي وردت في رباعية (الزوبعة) لزياد قاسم.

وقد يخفق الكاتب في تشكيل شخصيات الرواية، بل أن شخصيات الرواية الواحدة "تتفاوت في استوائها بين يدي صاحبها"[٢] بما يتناغم وطبيعة رؤيته للواقع، فرؤية الكاتب هي التي تحدد مستوى الشخصية في الرواية، فقد تأتي الشخصيات في الرواية التي تفتقد وجود مقولة كلية للنص مضطربة عامة غير مقنعة تفتقد الصراع والحركة بل إلى الإيهام والواقعية، لا تجسد قضية محددة مثل شخصية (انجيل) في رواية المدير العام لزياد قاسم وقد تأتي متزنه، واقعية تحمل فكرة الكاتب على كتفيها حتى النهاية مثل شخصية الأب سمعان ورجا الصليبي في رباعية الزوبعة وشخصية مصطفى صالح في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح.

وحتى تكون الشخصية مقنعة "يجب أن ترسم وتصور وهي تتحرك بتلقائية وعفوية لا أن توصف عن طريق سرد صفاتها أو التعليق على هذه الصفات"[٣]، فمن خلال التصوير الحي لحركة الشخصية يمكن استخلاص سماتها وسلوكها وانتماءاتها الاجتماعية والفكرية، وهذا بدوره يفرض تقديم الأبعاد المتعددة للشخصية (المادية والأيديولوجية والاجتماعية والنفسية) على دفعات وصياغتها من خلال منطق الأحداث والمناخ العام للرواية والأساليب الفنية المتعددة والمتسقة "وهو ما يكسب الأبعاد دلالات مهمة تساعدنا على التعرف على الشخصية وفهمها"[٤].

---

(١) حنا مينا، **الشراع والعاصفة**، ط٧، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.

(٢) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٦.

(٣) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٤) **المرجع ذاته**، ص٣٢.

جـ- الرؤية والزمان والمكان:

يجسد النص الروائي مجموعة من الدلالات أو القيم، وهذه القيم في النص الروائي لا بد لها من إطار زماني ومكاني "فالمكان والزمان يجسدان المناخ الروائي الذي تتنفس فيه الشخصيات"[١] بل أنهما يحددان بيئة الروية أو المرحلة أو العصر أو الوسط الذي تتحرك به من خلاله الشخصيات، وهما لا يقلان أهمية عن العناصر الروائية الأخرى، إذ يختار الكاتب بيئة لروايته يرسمها "من خلال تجاربه وملاحظاته ومشاهداته وقراءاته وخياله"[٢].

والكاتب يخلق عن طريق كلماته ورؤيته للواقع مكاناً وزمانا خياليين، لكل منها مقوماته الفنية وانعكاساته على الشكل القصصي، فكل منها يضفي أبعاده على الحقائق المجردة أي دور الصورة القصصية في تشكيل فكر الكاتب ووعيه "فالتبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتداد إلى التصاق معان أخلاقية بالأحداث المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته"[٣]. وبهذا المعنى فإن "الزمان والمكان يعنيان الوسط الطبيعي وأخلاق الشخصيات وشمائلها وأساليبها في الحياة كما قد يعنيان ويفرضان قيماً من نوع ما أي يجسدان الشرط التاريخي والحضاري والأفق الذي تطمح الشخصية للوصول إليه"[٤]. وللمكان والزمان دور في تجسيد الأفكار والأحداث بل إن "الأفكار تصبح أفكاراً عامةً بفصل الزمان والمكان عنها، ولا تصبح أفكاراً خاصة إلا بعد تحديد هذين الظرفين معاً وعلى هذا المنوال لا يمكن استقراء شخصيات الرواية إلا بعد وضعها في خلفية ذات خصوصية زمانية ومكانية"[٥].

فالزمان والمكان في الرواية عاملان مساعدان لتحديد رؤية الكاتب وإجلاء أبعادها وتحديد معالم الخطوط الدرامية للعمل كله، وتحديد صراع الشخوص مع واقعها ومع ذواتها في الوقت نفسه.

وتفرض رؤية الكاتب طبيعة المكان في الرواية، فقد يقيم الكاتب عمله الروائي على وصف ملامح المكان وتحديده تحديداً دقيقاً ورسم معالمه رسما واضحا يجعل القارئ يحس بحقيقة المكان وواقعيته وتاريخيته، كما في رواية (أبناء القلعة) لزياد قاسم.

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٣٧-٣٨.

(٢) **المرجع ذاته**، ص ٣٨.

(٣) قاسم، **بناء الرواية**، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٤) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٣٨.

(٥) إيان واط، **نشوء الرواية**، ترجمة عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١م، ص ٢٣.

وكما تنعكس رؤية الكاتب على رسم المكان في علمه الروائي، فيأتي ضخما أو ضئيلا أو ممتداً واسعاً كما في رواية (الزوبعة) لزياد قاسم، أو قاتماً بائساً كما في رواية (دعاء الكروان) لطه حسين أو ضيقاً محدوداً مجرد خلفية للحدث لا يوحي بأي دلالة "وامتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق"[١]، "فالمكان الواحد تتغير صورته من مرحلة إلى مرحلة ومن كاتب إلى آخر"[٢]. والروائي البارع المتمكن من كتاباته هو الذي يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملاً بارعاً، "فيتخذ منه إطاراً مادياً يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى مثل الشخصية والحدث والزمن"[٣].

ولعل نوع المكان في الرواية يؤثر في طبيعة الأحداث والمواقف والصراع وأخلاق الشخصيات وعاداتها ولهجتها وسلوكها ولا سيما أن المكان "هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض"[٤]، "ولهذا ترى أن الرواية التي تدور أحداثها في الريف تختلف في موضوعها وأحداثها وشخصياتها وصراعها وإيقاعها عن الرواية التي تدور في المدينة"[٥]. بل ويمتد تأثره على حركتها وطموحها ولغتها، وهذا كله "ينعكس على بناء الرواية ونسيجها اللغوي"[٦].

لذا فالمكان في الرواية يكتسب أهمية خاصة بتوظيفه لا كخلفية للحدث فحسب بل كعامل من عوالم تشكيل الشخصية "بوصفه أداة أو وسيلة للإدراك وتحقيق المعرفة والتعرف على العالم الخارجي"[٧]، لذا يعد من عناصر البنية الفنية الأساسية في الرواية ومكوناتها الأولية، يؤثر ويتأثر بها ويقوى أثارها ليعبر في النهاية عن رؤية الكاتب تجاه العالم والحياة، لأنه سواء كان (واقعياً) أم (خيالياً) "يبدو مترابطاً بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن"[٨].

---

(١) مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٢) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٣) مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص ١٥٧- ١٥٨.

(٤) غالب هلسا، **المكان في الرواية العربية**، الآداب البيروتية، ع٢-٣، ١٩٨٠، ص ٣٦.

(٥) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٦) **المرجع ذاته**، ص ٤٠.

(٧) إنجيل بطرس، **دراسات في الرواية العربية**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ٤٠.

(٨) بورنوف، رولان و(اخرون)، **عالم الرواية**، ط١، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، ١٩٩١م، ص ٩٨.

أما الزمان فهو عنصر فاعل في البنية الروائية له تأثيره الواسع على تطور الأحداث ومصير الشخصيات وعالمها الداخلي والخارجي، فهو البطل الحقيقي يمنح الرواية الديمومة والحركة بعد ارتباطه بالشخصيات والأحداث.

وتفرض رؤية الكاتب الإطار الزماني للرواية، فقد يأتي محددا واضح المعالم كما في رواية **(أبناء القلعة)** لزياد قاسم وقد يأتي على شكل لقطات متناثرة غير مباشرة كما في رواية **(العرين)** لزياد قاسم، وقد يوحي بدلالات مشعة تجسد مرحلة زمنية محددة كما في رباعية **(الزوبعة)** لزياد قاسم.

بل أن رؤية الكاتب تفرض نوع الزمن في الرواية، فقد يأتي متسلسلاً بمعناه التقليدي كما في رواية **(الزوبعة)** لزياد قاسم، وقد يأتي متكسراً غير منظم مبعثرا يوظفه الكتاب بطريقة تتناسب مع وعي الشخصية "حيث ترتيب الأشياء حسب ورودها إلى الذهن لا حسب ترتيبها الخارجي"(١).

د- الرؤية والسرد والحوار:

يقوم النص الروائي أساساً على سرد الأحداث، والسرد هو الحامل لكل شيء في الرواية "فمن خلال السرد تبرز الرواية ويتحدد بناؤها"(٢). فهو "عالم موحد خاص تتنوع وتتعدد في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأزمنة مع بقائه محافظاً على خصوصية عالمه"(٣) وهو أداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي.

فالسرد يحدد نوع العمل ويمنح المضمون شكله ويعمل على إحداث التوازن بين عناصر الرواية، فهو عالم موحد خاص "تتنوع وتتعدد في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة"(٤)، التي لا تؤثر في خصوصيته واستقلاله وإن كانت تتشكل وتتعدد في داخله. ويتأثر السرد برؤية الكاتب المجسدة في نصه الروائي، فالكاتب الذي يتعامل مع عالم خيالي (لا إنساني) في أحداثه وشخصياته يلجأ إلى سرد الأحداث بنفس الأسلوب الذي

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٢) **المرجع ذاته**، ص ٤٠.

(٣) محمود أمين العالم، **الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا**، ط١، دار المعارف، ١٩٨١م، القاهرة، ص١١.

(٤) سمر الفيصل، **تطور الشكل الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية**، ط١، دار المنافسة، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٤٥.

تلجأ إليه الحكاية الشعبية (كان يا مكان)، أما إذا فقد الكاتب اهتمامه بتصوير العالم الداخلي للشخصية فإنه سيلجأ إلى السرد وسينفر من الحوار الذي يمثل أداة أكثر ملاءمة لكشف عن الفروق الدقيقة بين الشخصيات وسيخضع السرد في روايته للأسلوب التقريري المباشر.

أما إذا كان الكاتب يسعى لتصوير طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد بمعناه الواسع الممتد وما يطرأ عليه من تغيرات وما يحكمه من قيم فسوف يأتي السرد تصويرا إيحائيا واضحاً. كما تفرض رؤية الكاتب أساليب سردية محددة في الرواية، فالرواية التقليدية تظهر عن طريق الرسائل والضمائر والمذكرات والاستباق وتتطلب الرؤية الجديدة المفككة توظيف تقنيات سردية من نوع آخر مثل المونولوج الداخلي وتيار الوعي والأحلام والكوابيس، ومهما يكن فإن استخدام هذه الأساليب السردية يتفاوت من كاتب لآخر تبعا لقدرته على الخلق والإبداع لتحقيق التآلف والانسجام والتوازن داخل البناء الروائي، أما الحوار، فهو ركن أساسي في النص الروائي يوظفه الكاتب للكشف عن أبعاد الشخصيات وعالمها الداخلي وبيان ماضيها وتحديد طبيعتها ومستواها، "والكاتب الفني البارع هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة وتقديمها في مواضعها المناسبة"(١).

ولا شك أن الحوار الناضج الذي يتسم بالحيوية والتدفق، يسعف القارئ في الكشف عن رؤية الكاتب وتحديد موقفه الفكري اتجاه القضايا المطروحة في الرواية، ويكشف عن وضعه النفسي ويحدد رؤيته الجمالية، ولا سيما أن الحوار في الرواية ليس مجرد زخرفة لمجرد تقوية الإيهام بالواقعية، إنما هو "مساعد قوي على حيوية المواقف واستجابة طبيعية لضرورة النقاش والجدل وتغليب الفكرة على وجوهها المختلفة"(٢).

والحوار بنوعية المباشر وغير المباشر يمثل وسيلة أساسية لا تقف عند حدود الكشف عن أعماق الشخصية فحسب وإنما يسهم في بنائها "ويساعد في رسم الشخصية"(٣). وبذلك يكون وسيلة من وسائل التشخيص في الرواية، كما أنه يكسب الرواية "قوة كافية تماما، وشيئا جماليا يمسك بذهن القارئ بطريقة فريدة"(٤).

وتفرض رؤية الكاتب نوع الحوار في النص الروائي، فقد يأتي تقريريا مباشرا لا يضفي حيوية على النص الروائي ولا يوحي بدلالة محددة كما في رواية (المدير العام) لزياد قاسم، إذ

---

(١) محمد نجم، **فن القصة**، ط٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١١٨.

(٢) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٣) يوسف نوفل، **قضايا الفن العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٤) لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، مرجع سابق، ص٢١.

عجز الحوار فيها عن كشف خصائص الشخصيات وما يدور في أعماقها، ومن ثم عجز عن تجسيد أي دلالة للنص، وقد يأتي موحياً معبراً سلساً يسهم في تجسيد دلالة فنية للكاتب كما في رواية (أبناء القلعة) لزياد قاسم ورواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ.

هـ- الرؤية واللغة:

اللغة أداة الرواية ومادتها الرئيسة، وأحد العوامل الأساسية والمهمة في تحديد هوية الروائي كله تساعد على إظهار أبعاد رؤية الكاتب في العمل الروائي، وتميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

وتسهم اللغة بدور أساسي ومهم في نقل الفكرة الروائية للقارئ على اعتبار أنها تتميز بقدرتها على تصوير العالم الروائي وتقديمه للقارئ بأبسط صورة.

ويحتاج النص الروائي إلى لغة تصور وتصف وتحدد وتوحي وتؤثر وتقنع تختلف عن لغة الشعر والخاطرة والوصف وألوان الكتابة الأخرى لما لها من طبيعة خاصة وبنية متميزة، لذلك يحتاج الكاتب إلى موهبة روائية أ. لاً ومقدرة لغوية ثانياً "وجهد كبير لوضع المقدرة اللغوية في خدمة البناء الروائي"[١]. وقدرة على صقل الألفاظ وتشكيل العبارات والجمل والربط بينها، ولا شك بأن "الأديب الجيد هو الذي يستطيع تطويع اللغة وامتلاك ناصيتها"[٢]. وليس للرواية لغة خاصة ثابتة وأسلوب واحد واضح المعالم، فلكل روائي لغته وأسلوبه، ولكل رواية أسلوبها الذي تشكله عناصر الرواية وغاية الكاتب منها، فرؤية الكاتب هي التي تفرض نوع اللغة ومستواها وكيفية تشكلها، فقد تفرض رؤية الكاتب في الرواية لغة رصينة بليغة جزلة كما في الروايات التاريخية، وقد تفرض لغة فنية تمتلك طاقة إيحائية توصيلية قادرة على التأثير كما في رباعية (الزوبعة) لزياد قاسم ورواية "ذاكرة الجسد"[٣]، لأحلام مستغانمي، أو لغة تشكيلية بلاغية عاجزة عن تجسيد الحركة وتنمية الأحداث والمواقف وتطور الشخصيات كما في رواية (المدير العام) لزياد قاسم، أو لغة تقرير مباشرة جافة كما في رواية (العرين) لزياد قاسم أو لغة تزاوج بين اللغة التقريرية المباشرة والإيحائية التصويرية كما في روايتي (أبناء القلعة) و(الخاسرون) لزياد قاسم، أما إذا عجز الكاتب عن تجسيد رؤية محددة في عمله الروائي فسوف تخضع لغته سرداً وحواراً للصيغ التقليدية المألوفة في اللغة، وتبتعد عن رحاب الفن.

---

(١) حلواني، **الرواية والأيديولوجية**، مرجع سابق، ص ١٨٧.

(٢) الماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٣) أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ط٩، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، ٣٠، ١٠، ١٥، ٣٠.

ويبدو أن دور الروائي معها أكثر خطورة، لأن عليه "خلق نسبة وتوازن بين عناصر الواقع بما فيها الشخصية الإنسانية وبين أحداث هذا الواقع"(١). وكلما كانت اللغة متناولة بشكل جيد كان ذلك التوازن أقرب إلى الوضوح والإدراك وأسهل في إحداث التوازن بين عناصر العمل الأدبي، وكلما استطاع الكاتب أن يوجد صلة بين رؤيته للواقع وبين اللغة باعتبارها وسيلة المنطق والتعبير والتصوير فقد حقق بذلك قدرا كبيرا من الفنية في العمل، ولا سيما أن الأديب يبث اللغة من فكره وخياله وثقافته "ويشحذ كل قدراته الفنية في محاولة لبناء عمل أدبي، وهو في هذا يصارع اللغة وتصارعه، فهو يجهد في اختيار اللفظ المعبر الدقيق ويشطب ويحور وينتقي ويعدل حتى يشعر باستواء العبارة"(٢).

كما تبدو قضية اللغة متعلقة بجانب الأسلوب التعبيري في الرواية وتتصل بشكل مباشر بعناصر البناء الفني جميعها، ومهما يكن فإن اللغة في النص الروائي تشكل محورا أساسيا يعتمد الكاتب عليه لتجسيد رؤيته.

وكلما كانت اللغة مصوغة بشكل جيد "كان الكاتب قادراً على نقل المفاهيم والأفكار والمواقف المتعلقة بالشخصية أو بالواقع من أقرب الطرق وأسهلها وأكثرها تأثيرا في الملتقى"(٣). والأديب يستطيع أن يسوّغ حديثه الروائي من خلال اللغة "فالأدب فن لغوي يعني أن اللغة مادة الأدب"(٤).

وبما أن الرواية تعكس رؤية الأديب لما فيها من دلالات تحمل أيديولوجية متراكمة مع الزمن فلا شك أن مهمة الروائي صعبة في اختيار مستويات مختلفة للغة يعالج بها رؤيته، لذا فإن اللغة في الرواية لا تُؤخذ بمعنى منظومة أشكال أولية أو رموز لغوية توفر حدا أدنى من التفاهم والتواصل، بل أن اللغة الممتلئة أيديولوجياً، "اللغة بوصفها نظرة إلى العالم، بل حتى بوصفها رأياً شخصياً، اللغة التي تضمن حداً أقصى من التفاهم في دوائر الحياة الأيديولوجية"(٥).

كما تنعكس رؤية الأديب على لغة الحوار في النص الروائي، فقد يصاغ الحوار باللغة الفصيحة على الرغم تعدد مستويات الشخصيات في الرواية وتنوعها مثل رواية (دعاء

---

(١) نصرت عباس، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، ط١، عكاظ للنشر والتوزيع، السعودية، ١٩٨٤م، ص ٢٦١-٢٦٢.

(٢) الماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٣) عباس، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، مرجع سابق، ص ٢٦٢.

(٤) الماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٥) حلواني، **الرواية والأيديولوجية في سورية**، مرجع سابق، ص ١٧٢.

الكروان)[١] لطه حسين، وقد يصاغ باللغة العامية (اللهجة المستخدمة في الحياة اليومية) للإيـــهام بواقعية الشخصيات وللكشف عن تخلف البيئة التي تنتمي إليها كما في رواية (الزوبعـــة) لزيـــاد قاسم، وقد يصاغ الحوار باللغة العامية المبسطة القريبة من اللغة الفصحى (اللغة الثالثة) للإيـــهام بالواقعية، "ولتصوير البيئة والمناخ الذي تتحرك فيه الشخصيات"[٢]، كما في "ثلاثيـــة"[٣] نجيـــب محفوظ. فرؤية الكاتب تفرض موضوع الحوار الذي يفرض شخصيات نوعية، وهـــذا بـــدوره يؤثر في تحديد لغة الحوار "فشخصيات تتحاور حول العدالـــة الاجتماعيـــة أو صـــورة النظـــام السياسي لا بدّ لها أن تستخدم الفصحى فـــي حوارهـــا"[٤]. وشـــخصيات أميـــة غـــير متعلمـــة كالفلاح أو العامل تستخدم لغة عامية في حوارها.

---

(١) طه حسين، **دعاء الكروان**، ط١، دار المعـــارف، القـــاهرة، ١٩٣٤م، ص ١٧،١٨،٣٩، ٤٠،٤٥،٥٠، ٦٠، ٦٢،٧٠.

(٢) حلواني، **الرواية والأيديولوجية في سورية**، مرجع سابق، ص ١٧٢.

(٣) ١- نجيب محفوظ، **بين القصرين**، ط١٣، مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٦م، ص ١٢،١٤، ١٦، ٢٠، ٢٥، ٢٨.

٢- نجيب محفوظ، **قصر الشوق**، ط١٤، مطبوعات مكتبة مصـــر، ١٩٨٧م، ص ٢٠،٢١، ٢٢، ٤٥، ٤٨، ٥٥، ٥٩.

٣- نجيب محفوظ، **السكرية**، ط١٢، مطبوعات مكتبـــة مصـــر، ١٩٨٧م، ص ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٥٠، ٥٢، ٦٠، ٦٧، ٧٢، ٧٥.

(٤) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٧.

الفصل الثالث

الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم

الفصل الثالث

الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم

مدخل:

تطمح الدراسة في هذا الفصل إلى بيان نوع العلاقة في روايات الكاتب واستخلاص عناصر الرؤية من البنية الفنية لكل رواية ومن ثم تبيين أثر هذه الرؤية في عناصر البنية الفنية وتفاعلاتها والكشف عن نوعية العلاقة بين الرؤية والبنية من خلال النصوص الروائية، لا سيما أن النصوص الروائية لزياد قاسم تتميز بتعدد الرؤى التي تؤثر في طبيعة تشكل العناصر الفنية لهذه النصوص مما يجعل دراسة هذه الروايات من هذا المنظور النقدي المهم والكشف عن طبيعتها كشفاً جديداً ومهماً.

وقد فرض اختلاف رؤية الكاتب من رواية لأخرى دراسة كل رواية على حدة على الرغم من وجود عناصر ثابتة لرؤية الكاتب في الروايات المدروسة.

ويجدر الإشارة هنا إلى أن الهدف من دراسة كل رواية على حدة أن النص فريد وله مجموعة من الخصائص التي يتفرد بها عن غيره من النصوص الروائية. وأن لكل نص روائي رؤية خاصة به فرضت طبيعة البنية الفنية له التي تميزه عن غيره من النصوص الأدبية. بالإضافة إلى أن دمج النصوص الروائية وتناولها بوصفها وحدة واحدة قد يفقد النص الروائي سمات تميزه، وقد يحدث خلطاً في طريقة العرض، وهذا لا يسعف القارئ التمييز بين النصوص الروائية.

المحور الأول

الرؤية والبنية في رواية المدير العام

الإطار العام للرواية:

صدرت الرواية الأولى لزياد قاسم المدير العام عام ١٩٨٨م، وتتألف من ثلاثمائة وإحدى وعشرين صفحة من القطع الصغير وتضم خمسة فصول:

- الفصل الأول: ويتكون من تسعين صفحة، ومقسم إلى خمسة عشر مشهدا، ويحتوي على مجموعة من الأحداث التي تدور في بنك الوفاء، حيث تبدأ (انجيل) بطلة الرواية عملها سكرتيرة لأبي أيسر (مراد ناجي) المدير العام للبنك مع مجموعة من الموظفين مثل عطا ومنال ومعاوية وسالم رئيس قسم التسهيلات، وتقيم (انجيل) علاقة صداقة مستمرة مع سالم إلى آخر الرواية.

- تنتهي علاقة (انجيل) مع البنك بعد رحلة إلى العقبة مع أبي أيسر تنتهي بمحاولة الاعتداء عليها في إحدى غرف الفندق، وتدخل (انجيل) دوامة الصراع التي تدور بين موظفي البنك ثم تترك البنك بعد تلك المحاولة وسفر سالم إلى السعودية للبحث عن عمل.

- الفصل الثاني: ويتكون من أربع وعشرين صفحة، مقسم إلى أربعة مشاهد تحتوي على أحداث تدور في كلية اليقظة للبنات حيث تعمل (انجيل) فيها بعد أن فقدت عملها في بنك الوفاء. تتعرف على مجموعة من المدرسات والموظفات مثل المديرة ست ليلى وسارة معلمة التسويق وابنة الباشا زوجة منتصر بيك مدير عام شركة الصادق. ولكن بوساطة سارة تنتقل إلى العمل في شركة منتصر بيك مدير عام شركة الصادق، التي يديرها زوج سارة (أبو عصام)، وبدا هذا الفصل مفتعلا زائداً في الرواية يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث فجوة أو اضطرابا في سير الأحداث.

- الفصل الثالث: ويتكون من أربع وستين صفحة، موزعة على عشرة مشاهد تحتوي مجموعة أحداث تدور في شركة الصادق للتصدير والاستيراد، حيث تنتقل (انجيل) للعمل فيها سكرتيرة لمدير الشركة. تتعرف على مجموعة من الموظفين مثل ماجدة التي تحاول السيطرة على إدارة الشركة بشخصيتها القوية، ولكنها تطرد

بعد أن يشي بها أحد الموظفين عند سارة صاحبة الشركة، إلا أن (انجيل) لا تستمر في العمل في الشركة بسبب الممارسات غير الخلقية التي حدثت بين (لطيفة)، الموظفة الهادئة ومدير عام الشركة.

- الفصل الرابع: ويتكون من مائة وسبع عشرة صفحة موزعة على ستة عشر مشهداً تحتوي على أحداث تدور في شركة البرج للكيماويات، وهي شركة أخرى من شركات الباشا والد سارة التي تحاول (انجيل) العمل فيها بعد تركها شركة الصادق. تتعرف في الشركة إلى إيليا مدقق الحسابات، وفي نهاية الأحداث يخطبها إيليا ولكن ترفضه في النهاية، لأنه لامها على عدم قبولها مغازلة الباشا لها في سبيل تحقيق مصلحته الخاصة.

- الفصل الخامس: ويتكون من ثمان وثلاثين صفحة، ويقسم إلى ستة مشاهد، يحتوي على مجموعة أحداث. إذ تعود (انجيل) لتلتقي بسالم من جديد بعد عودته من السعودية وتعمل معه في شركة (المجموعة السعودية) التي يرأسها أبو أيسر، وتحقق نجاحاً باهراً بجهود كل من أبي أيسر وسالم. ثم تنتهي الأحداث بموت أبي أيسر وتعيين ابن أخيه مديراً لبنك الوفاء واستمرار علاقة (انجيل) بسالم.

رؤية الكاتب

يلاحظ الدارس أن رواية "المدير العام" صدرت عام ١٩٨٨م، ولكن أحداثها تبدأ في عام ١٩٧٩م وتنتهي بصيف عام ١٩٨٦م. والإطار العام للرواية معروف وما يجري داخلها من أحداث هو من إنتاج الروائي وإبداعه الممزوج بالأحداث الاجتماعية، وقد فرض سير الأحداث في الرواية ونوعيتها وطريقة عرضها ونهايتها وطبيعة الشخصيات وكيفية السرد والحوار والإطار الزماني والمكاني ونوعية اللغة مجموعة من التساؤلات التالية:

– هل تتوافر الرواية على مقولة مركزية؟ وإن توافرت هل فرضت هذه المقولة طبيعة البنية الفنية؟

– هل يريد الكاتب التحدث عن حركة الازدهار الاقتصادي في تلك المدة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية؟ أم يريد تعرية القوى البورجوازية وإدانتها؟

–هل يريد الكاتب أن ينتقد رجال الأعمال؟

- هل يريد الكاتب معالجة مشكلة المرأة ونظرة المجتمع إليها بوصفها جسدا (ليس إلا)؟ لذا لا بدّ من الرجوع إلى النص الروائي وتتبع عناصر البنية الفنية المشكّلة له لاستخلاص رؤية الكاتب، إن وجدت.

لكن طبيعة العناصر المشكّلة للنص الروائي تجعل القارئ يحار في استخلاص رؤية محددة للرواية، فقد يخيل للمرء عند قراءة الرواية أنه إذا أراد الكاتب تعرية وإدانة القوى البورجوازية التي يرى فيها قوى مهيمنة على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لخدمة مصالحها، فإن سير الأحداث يجعل هذا الاستنتاج في غير مكانه، لأن الكاتب يبين في النهاية مساهمة هذه القوى الفاعلة في بناء الأوضاع الاقتصادية وازدهارها في المجتمع "تعال انظر يا منتصر بيك، فليس العمل مركب ضيق ولا إداري قرصان. العمل يا منتصر بيك مركب آمن، والإداري قائد واقتداء. لقد سقطت مقولة الكساد يا منتصر بيك، فلا زال في البلاد أعمال وفرص وآمال ولا زال في البلاد رجال يحولون اليأس إلى رجاء، ويقلبون الكساد إلى رخاء"(١).

أما إذا استند القارئ إلى عنوان الرواية "المدير العام" فقد يظن في أثناء القراءة أيضا أن الرواية تهدف إلى نقد رجال الأعمال المتمثلين (بمديري البنوك وشركات عامة)، ولكن الخاتمة تأتي لتدحض هذا الاستنتاج، فالكاتب إذا أراد أن ينتقد المدير العام لبنك الوفاء (أبو أيسر)، فإنه يمدح أبا أيسر ويمجده عند النهاية "إن بنك الوفاء يقف الآن من وراء شركة الميلاد، أبو أيسر في حكايات السوق المالي هو أضمن استثمار إنه بوليصة تأمين ضد كافة الأخطار"(٢). أما إذا أراد أن ينتقد الموظفين فهو يمتدحهم من النجاح الباهر الذي حققه سالم في عمله "كان سالم وهو في قمة حماسه ونشاطه قد حوّل مكتبه إلى ورشة عمل صاخبة. تماماً كما كان الوضع عليه في بنك الوفاء. الأوراق تتكدس الموظفون في حمى صاخبة. يأتون إليه قلقين. ويغادرونه مهرولين"(٣).

وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أنه يعالج مشكلة المرأة ونظرة المجتمع إليها باعتبارها جسداً ليس إلا من خلال تركيز الكاتب على الشخصية المحورية في الرواية (انجيل) التي تنهض بمهمة السرد من بداية الرواية حتى نهايتها. لكن أقوال الساردة واعترافاتها وحتى سلوكها في بعض الأحيان يجعل هذا الافتراض غير ممكن "أخذت أتساءل عن كل هذا الترتيب، لماذا أقع مرة أخرى بين رجلين أحبهما..؟. إني أحب كل واحد منهما بطريقة مختلفة، ما الذي أريده في

---

(١) زياد قاسم، **المدير العام**، المصدر السابق، ص٣١٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣٠٩.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٣٠٦.

أبي أيسر ولا أريده في سالم..؟. ماذا عن إيليا..؟. لا تجتمع كل الأمور التي تريدها المرأة في رجل واحد..؟. كذلك هل أنا أمام اختيار جديد... ألا يكفي ما حصل معي حتى الآن"(١).

"ترى من الذي سأعمل معه غداً سالم بيك أم أبي أيسر"(٢).

فالرواية تحتوي على عناصر فنية عديدة (أحداث وشخصيات وإطار زماني ومكاني وأساليب سرد ولغة) لكنها لا تسعف القارئ في استخلاص أي دلالة فنية للرواية لعدم وجود صهر كامل بين هذه العناصر، ولعدم تفاعلها مع بعضها وانصهارها في (بوتقة) واحدة، فعملية الصهر غير ناضجة بين عناصر البنية الروائية، لذلك يوجد اضطراب وانكسار وثغرات وتعارضات وتناقضات عديدة لتصدع الرؤية وانكسارها. ولعل ذلك يعود إلى عجز الكاتب عن تجسيد إحساسه للواقع، فلم يستطع أن يمسك مقوده جيداً، وهذا بدوره يوحي أن الرواية تفتقد وجود علاقة متبادلة بين رؤية الكاتب المجسدة في عمله الأدبي وبين بنية العمل الأدبي، ولا سيما أن جمال العمل الأدبي (فنيّته) ينبع من تجاذب الرؤية والبنية واتحادها والتفاعل بينهما داخل النص ومن تفاعلات النص برمته مع السياق الأدبي والثقافي والاجتماعي. وهذا ما يراه جورج لوكاتش في أن "التآلف الروائي انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مدعوة لتكون وحدة عضوية توضع على الدوام موضع تساؤل"(٣). فالرواية تعاني من عدم وجود بناء معماري متكامل يشتمل بداخله على شبكة العلاقات والأحداث بصورة موحدة ومتنامية، فجاء العمل وكأنه خمس قصص متجاورة كان بالإمكان الاستغناء عن بعضها بسهولة دون أن يتأثر البناء الفني للرواية.

- **رواية (المدير العام) والواقع النقدي.**

لم تثر رواية (المدير العام) اهتمام النقاد والدارسين والباحثين، ولم تنل عنايتهم مقارنة مع روايتي (أبناء القلعة) و(الزوبعة). ويبدو من تصريحات الكاتب التي صدرت في الصحف حول الرواية أنه يعترف ضمناً بأنها رواية ضعيفة مشوشة، بل إنه لا يعدها ضمن مساره الروائي، وإنما جاءت لمعالجة معاناته من مديري البنوك والشركات العامة في القطاع الوظيفي، ففي تصريح له في ملف الرواية الأردنية يبين بأنه كتب الرواية لأسباب خاصة "لم أفكر في يوم من الأيام أن أكون روائياً أو قاصاً أو أقرب من شيء اسمه الأدب، ولكني كتبت أول رواية (المدير العام) لأسباب خاصة حتى أعرّي بعض القضايا الإدارية التي كنت أشاهدها ووجدت أنه في

---

(١) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٣٠٩.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣٢١.

(٣) أحمد راكز، **الرواية بين النظرية والتطبيق**، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٥م، ص١٨.

الرواية يستطيع الإنسان أن يكتب أشياء يعجز عن قولها، فقد كانت الرواية بالنسبة لي نوعا من الاحتجاج على الواقع، ولهذا السبب واصلت"[١].

وفي محاورة له وردت في صحيفة الدستور بعنوان "أتطلع إلى اليوم الذي أترجم فيه إلى اللغات الأجنبية" يقول: "درست المحاسبة طمعاً في عمل سريع ولكني لم أعمل محاسبا إلا لمدة قصيرة لأنها لم تستهوني إطلاقاً، ولذلك جاهدت للانتقال إلى وظائف إدارية تنفيذية ولسوء طالعي فقد حظيت بأنماط عجيبة من الرؤساء تولدت بيني وبينهم كراهية متبادلة طيلة حياتي المهنية وفي عدد من الشركات. وسوف أكتب عن تجربتي مع هؤلاء على الرغم أنني لم أقصر معهم في روايتي "المدير العام" وهي أول رواياتي"[٢]. بل أنه يذهب إلى القول أنه أصدر أول رواياته "المدير العام" ١٩٨٨ لتحكي قصة نماذج من المديرين على لسان سكرتيرة عملت معهم وفضحت أساليبهم"[٣]، وفضلاً عن تصريحاته في الصحف المحلية فقد بين من مقابلة أجرتها الباحثة مع الكاتب "أنه ليس لديه رغبة في الكتابة ولكن نتيجة للعلاقات السيئة التي كانت تربطه بمديري البنوك والمؤسسات العامة، فقد اضطر لكتابة رواية "المدير العام"[٤].

أما الدراسات التي تناولت الرواية فقد انحصرت في دراستين "الأولى لنبيل حداد بيّن من خلالها أن هدف الرواية هو "التحدث عن النماذج التي تمثل رجال الأعمال بصورتهم الجديدة، بعد الطفرة في بداية الثمانينيات من خلال رواية (المدير العام) ورصد بزوغ نجم النموذج الجديد وصعوده ثم تراجعه قليلاً في السنوات الأخيرة من الثمانينيات، ورصد بوادر الأزمة الاقتصادية التي تلوح في الأفق، وهو أمر تشير إليه الرواية إشارة صريحة بل ترصده في الفصلين الآخرين"[٥].

والثانية لنزيه أبو نضال الذي يرى أن رواية (المدير العام) كانت أشبه "بعملية تسخين وإخماد قبل انطلاقته الروائية الهائلة بعد ذلك في ملحمة "أبناء القلعة" ثم أجيال "الزوبعة"[٦]، كما

---

(١) زياد قاسم، **الرواية عندي احتجاج على الواقع**، الدستور، عمان، العدد ١٠١٧٢، ٣١ تموز ١٩٩٧، ص٢٦.

(٢) **الدستور**، عمان، ع١٧٨٨، ٢٩ نيسان ١٩٩٧م، ص٣٨.

(٣) زياد قاسم، **الروائي زياد قاسم مع لقاء سريع مع الدستور**، عمان، العدد ١٠٧٣٩، ٢٥ كانون أول، ١٩٩٦، ص٢٥.

(٤) مقابلة مع زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٤/٤/١٩٩٨م، عمان.

(٥) نبيل حداد، **الرواية في الأردن** ونماذج مجتمع الأعمال، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الحادي عشر، العدد السادس، ١٩٩٦م، ص١٠-١٥.

(٦) نزيه أبو نضال، "مع زياد قاسم في أولى رواياته (المدير العام)"، **الرأي**، العدد ١٠٤٤١، عمان، ١٩ أيلول ١٩٩٧م، ص٢٧.

أنها "تعكس من زوايا مختلفة عالم البنوك والشركات والمؤسسات المالية كما تغطي بالتفصيل التوثيقي حيوات رجال المال والأعمال في هذا العالم وكذلك حيوات الموظفين الصغار في مختلف المستويات والمواقع"(١).

وواضح من الدراسات السابقة أنها لم تتتبّع أحداث الرواية الدلالة الفنية لها. بل تبين أنها تعالج مدى انعكاس مرجعية الكاتب المعرفية في عرض الأحداث والشخصيات دون أن تكشف عن رؤية الكاتب الفنية من خلال عرض الأحداث والشخصيات وبالتالي لم تقدم الدراسة رؤية واضحة للأديب ولم تبين الصلة بين هذه الرؤية والبنية الفنية للرواية. والغريب أن بعض الدراسات ترى أن الرواية جاءت مجرد تسخين وتهيئة لروايات الكاتب الأخرى، وهذا الرأي يفتقد إلى الدقة والموضوعية، فالأدب ليس صناعة أو حرفة يتطور بالدربة والممارسة إنما هو إبداع وابتكار يكشف عن موهبة داخلية مستقلة للكاتب.

أما إذا كان هدف الكاتب في روايته أن يبين أن هاجساً واحداً كان وراء كتابة الرواية وهو تقديم تقارير مفصلة عن عالم البنوك والشركات في مختلف المستويات ومن زوايا مختلفة وحيوات رجال الأعمال والموظفين في مختلف المواقع، فواضح من عرض الدراسة أنها بعيدة كل البعد عن قضية العلاقة بين رؤية الكاتب وبنية العمل الأدبي، لأن سير الأحداث في الرواية يدحض هذا الرأي وينفيه.

وقد جاءت هذه الآراء النقدية انطباعية غير معللة تعتمد على الآراء والأقوال الشخصية الخاصة لا على بنية النص الداخلية لتستقي منها رؤية الكاتب، إن وجدت.

الأحداث وبناؤها:

إن افتقاد الرواية لمقولة كلية للكاتب يجسدها من خلال البنية الفنية للرواية فرض مجموعة من الأحداث الاجتماعية والاقتصادية المتناقضة التي تدور في مجموعة مشاهد روائية مفتعلة ومتناقضة وغير مترابطة تفتقد النمو والتطور العضوي الداخلي جاءت على شكل وقائع متناثرة أقرب إلى لوحات تكشف مجموعة من الانطباعات الشخصية ليس إلا. "سألني عن نفسي وعائلتي والشركات التي عملت فيها من قبل. أجبته بحيوية. كأنني أنتظر الحديث في الموضوع. عائلتي صغيرة. أمي وشقيقي. سوف نعود إلى لبنان عندما تهدأ الأحوال. شقيقي كان ناجحاً في عمله هناك. وأنا كنت ناجحة أيضاً في عملي مع شركة طيران. ثم إني أحب بيروت. هناك

(١) نزيه أبو نضال، "الدراما التلفزيونية في رواية **الزوبعة**"، **الدستور**، العدد ٩٩١٩، عمان، ١٧ شباط ١٩٩٥م، ص٢٢.

العمل ممتع والسهر ممتع. أخبرته أني أحمل جواز سفر أردني. ولكن وطني في الحقيقة هو لبنان. هناك عشت وترعرعت. ما أجملها من بلاد. حرام كل الذي صار"(١).

أما فصول الرواية فهي تفتقد التساوي والاتساق، إذ تكاد الأحداث تساوي مشهداً واحداً في فصول الرواية، وعدد كبير من المشاهد في فصول أخرى كما في الفصل الرابع الذي يحتوي على ستة عشر مشهداً والفصل الثاني الذي يحتوي على أربعة مشاهد. فالمشاهد الروائية تضم خيوطاً متعددة نسجها الكاتب بطريقة عشوائية لا توحي بدلالة فنية محددة للرواية.

وقد أدى غموض الأحداث وتناقضها واضطرابها وعدم تضافرها وانسجامها في الرواية إلى عدم تمكّن الدارس من المسك بخيوطها لاستخلاص رؤية محددة للكاتب.

فالرواية تفتقد وجود حدث رئيس نامٍ متطورٍ قد يجذب اهتمام القارئ ويشوقه لمتابعة الأحداث حتى النهاية لاستخلاص رؤية محددة للكاتب، فالسياق الروائي يكشف أن الكاتب يختار بعشوائية ما يشاء من الأحداث دون أن يفرض على نفسه قيوداً تحد من حركته، إذ أعطى لنفسه الحرية في تقديم ما يراه مناسباً لخدمة (هدفه) دون أن يراعي تضافر الحدث مع عناصر البنية الروائية الأخرى، مما جعل وظيفة الحدث في رواية "المدير العام" تقتصر على رصد الظواهر التي تطفو على السطح دون أن تقدم أحداثاً مركبة تكشف أبعاداً أعمق للأحداث يمكن من خلالها تحديد رؤية الكاتب في الرواية "لم يكن هناك أية إشارة تدل على قبول الموظفين لقرارات التنقل. كان الموظفون في أماكنهم في الصالة. حتى أولئك الذين تم الاستغناء عنهم كانوا يجلسون في أماكنهم دون أن يمارسوا أي عمل"(٢).

وقد أدى اضطراب الأحداث وتناقضها إلى عدم وجود حبكة محددة الملامح أو الأبعاد في الرواية، بل إن الرواية تفتقد وجود حبكة تسهم في تجسيد رؤية محددة للكاتب، لا سيما أن الحبكة "تعد العمود الفقري للرواية"(٣)، كما يرى فورستر، بل هي الموجه الأساسي للرواية ولولاها لما كانت لها وجود. ويبدو أن افتقاد الرواية لرؤية محددة فرض مجموعة من الأحداث الزائدة عن السياق العام للرواية وانتقالات غير مسوغة مثل الفصل الثاني من الرواية الذي تدور أحداثه في (كلية اليقظة) حيث عملت (انجيل) ضمن كادر وزارة التربية والتعليم "بعض المعلمات ثرن غاضبات على البرنامج التدريسي. إنه لا يتلاءم مع أوضاعهن. أولادهن في المدارس. الست ليلى أصرت على البرنامج. قبلت المعلمات ذلك على مضض. ناولتني رسالة

---

(١) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٣٧.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٤٣.

(٣) فورستر، **أركان الرواية**، مرجع سابق، ص٧٤.

كتبتها بخط يدها. طلبت مني طباعتها. الرسالة كانت موجهة إلى وزارة الشؤون الاجتماعية. علقت الست ليلى قائلة: أريد أن أنتهي من هذه القصة. سيكون لأطفالهن حضانة في الكلية. "خلينا نشوف آخرتها"(١).

ويبدو أن هذه المشاهد لا تشكل سوى جسر مرور أو فترة انتقالية لـ (انجيل)، بل أن الكاتب اتخذ منها جسراً للانتقال إلى مشاهد أخرى ليكمل مسيرة الأحداث في عالم الشركات والمؤسسات وقد كان بإمكان الكاتب أن يقدم الأحداث دون أي استطراد مفتعل لا فائدة منه.

فالأحداث في الرواية بشكل عام بدت غير مترابطة وغير مقنعة تفتقد التناغم والصهر الناضج وإلى السمة الدرامية التي تولد الصراع المتوتر الذي تتنامى الأحداث معه بشكل يرتبط ارتباطاً كلياً مع باقي عناصر العمل الروائي كله كالشخوص والفكرة والحبكة والإطار الزماني والمكاني واللغة. ويبدو أن الكاتب لم يصل إلى حد النضج الفني، بل فقد كثيرا من القدرة على تلمس مكامن التأثير والتأثر التي توجد التلاحم والتآزر المطلوب بين الحدث وعناصر البنية الفنية الأخرى.

الشخصيات ورسمها:

على الرغم من وجود شخصيات متعددة في الراوية، إلا أن عدم امتلاك الرواية لبؤرة مركزية انعكس على رسمها فجاءت مضطربة قلقة ليس لها قضية أو رسالة، تتخبط في سيرها العام ومتناقضة لا دلالة لها. فهي مجرد شخصيات تسير على مسرح الأحداث بلا هدف فني فبدت عاجزة عن تجسيد رؤية الكاتب مما جعل الرؤية مشوشة بل غائبة، بل أن الشخصيات في رواية (المدير العام) ليست عنصراً مهماً في بناء كلي تنصهر مع العناصر الأخرى لتشكل في النهاية مقولة أو دلالة كلية للنص، فهي مؤطرة في إطار محدد صنعه الروائي لها.

ولكي يبين الدارس طبيعة الشخصيات في الرواية، فقد اختار البحث شخصية (انجيل) من الرواية شخصية محورية في الرواية.

---

(١) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص١٠٣.

النموذج:

أ. شخصية (انجيل):

لعلها أبرز شخصية في الرواية، إذ سلط الكاتب عدسة الرواية عليها، فصورها من خلال حديثها وحركتها وأفعالها وحوارها وحديث الآخرين عنها، فظهرت مضطربة تفتقد ديناميةالحركة ليس لها رؤية واضحة، تتحرك بلا هدف، يظهر عليها غرابة الأطوار والخروج عن المألوف، بل السذاجة أحياناً والتناقض مع الذات تناقضاً غير خاف، وإن بدت متحررة في سلوكها وأفعالها التي بدت واضحة أثناء تنقلها في عملها في العديد من الشركات والمؤسسات "حملت إليه البريد. كنت أرتدي بلوزة د بوفية ذات فتحة على شكل رقم سبعة. قرعت الباب. لم يعرني انتباهاً. تقدمت نحوه. وضعت البريد أمامه. كان عليّ أن أميل باتجاهه. شعرت بأن القميص يرتخي تحت ثقل صدري لمحته ينظر بطرف عينيه إلى فتحة القميص. شعرت وكأن عينيه تتدحرجان بين نهديّ. شعرت بالقرف. رفعت نفسي بسرعة. أصلحت من وقفتي. بدا مرتبكاً بعض الشيء. الجفاء لا يزال يقطر من وجهه. اتكأت على طرف الطاولة. قلت: كيف حال الرشح الآن..؟"(١).

وإضافة إلى معاناتها غير المقنعة في إيجاد عمل مستقر في عالم المؤسسات والشركات وفشلها المعلن مراراً وتكراراً في الحب مع أبي أيسر وسالم وإيليا، فقد كشف الحوار عن معالمها الغائمة المسحوقة التي انتهت بها إلى الحيرة والضياع والتخبط بأفكارها مما جعلها عاجزة عن تجسيد دلالة ما قد تسعف القارئ في الوصول إلى بؤرة النص. "ترى من الذي سأعمل معه غداً سالم بيك أم أبي أيسر؟"(٢).

وإذا وقفنا عند الشخصيات الأخرى البارزة فإننا لا نستطيع أن نستخلص دلالة من حركتها أو رسمها أو علاقاتها مثل شخصية سالم وأبي أيسر وأبي ناصيف ومنتصر بيك والباشا وماجدة وسارة معلمة التسويق. ويبدو أن عدم وجود بؤرة مركزية للرواية أفرزت هذه الشخصيات قد جعلها كالدمى في يد الكاتب يشكلها كما يشاء إلا أنه أخفق في بلورتها فأصبحت بلا قضية ولا رسالة، غير مقنعة وغير جذابة لا تتفاعل مع الأحداث، فبقيت مجرد عناصر غير فاعلة لا تقوم بوظيفة محددة يمكن من خلالها استخلاص رؤية محددة للرواية. وقد نجم عن هذا كله انعدام التفاعل بينها وانعدام تطورها ونموها، وبذلك عجزت عن تجسيد مبدأ الإيهام بالواقعية وبالتالي

---

(١) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٢٣٩-٢٤٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣٢١.

عجزت عن إقناع القارئ بوجودها وبقضيتها مما أفقدها صداقته وانجذابه أو حتى تعاطفه، لا سيما أن تقديم الكاتب للشخصيات الثانوية إلى جانب الشخصيات الرئيسة في النصوص الروائية يساعد في دعم فكرة الرواية ونماء حركتها "وذلك بتلاقي الشخصيات في حركتها نحو مصائرها، وتجاه الموقف العام فيها"(١)، وهذا ما تفتقده الرواية "سارع أبو عصام إلى القول: "ليش يعني حضنك ليش مش حضني أنا..؟ جلس مكاني وهو يقهقه بصوت عال بينما صخبت ضحكات لطيفة وكأنها قهقهات غانية مصرية"(٢). وسيقف البحث عند شخصية سالم بوصفه نموذج لهذه الشخصيات التي لا تسعف الدارس في استخلاص رؤية الرواية.

النموذج:

أ- شخصية (سالم):

من الشخصيات التي تأخذ حيزاً واسعاً في الرواية. وقد بدت من أفعالها وسلوكها الوظيفي في عالم المؤسسات والشركات أنها تجسد رؤية محددة للكاتب، إلا أن نهايتها جاءت لتدحض هذه الفكرة، فقد كشف السياق الروائي عن هذه الشخصية، فظهرت مضطربة تفتقد دينامية الحركة ليس لها قضية محددة تدافع عنها وتجادل وتحاور من أجلها، وتبدو معاناتها مفتعلة غير مقنعة تدور حول ذاتها وتتحرك بلا هدف مما يعيقها عن التفاعل مع محيطها، مما أدى إلى إخفاقها في تجسيد رؤية محددة للكاتب "في غمرة الكساد الذي أطبق بفكيه على دنيا الأعمال. لم يكن سالم محظوظاً بتولي منصب نائب المدير العام. خاصة وأن الشركة ليس لها مدير عام. هذا يضعه في موقف المسؤول المباشر عن تنمية أعمال الشركة وازدهارها. كان يتمنى لو تولى هذا المنصب في فترة الرواج وقطف كغيره مؤونة كافية للأيام القاتمة"(٣).

الزمان والمكان:

لا يقل الإطار الزماني والمكاني تناقضاً عن عناصر البنية الفنية للرواية، فجاء عاماً مباشراً مجرداً لا يوحي بأية دلالة فنية واضحة على الرغم من التحديد الواضح لبداية ونهاية الأحداث في الرواية "لتبدأ قصتي أواخر عام ١٩٧٩م في زمن لا بداية له ولا انتهاء"(٤)، وتنتهي في عام ١٩٨٦ "في ربيع عام ١٩٨٦م: توفي أبو ايسر، وتم تعيين ابن أخيه هاني مديراً عاماً

---

(١) هلال، **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٥٦٩.

(٢) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص ص٢٣٠-٢٣١.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٢٩٩.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٦.

لبنك الوفاء"[١]، وهي أرقام لا معنى لها ولا توحي بأي دلالة واضحة ومحددة يمكن أن يستخلصها الدارس من الرواية.

وقد جاء الإطار الزماني والمكاني بهذا المعنى ثابتاً لا يؤثر ولا يتأثر ولا يتفاعل مع الشخصيات وأفكارها وطموحها وتطلعاتها، كما أنه لم يتفاعل مع الكاتب الروائي نفسه ولم يسهم في خلق المعنى داخل الرواية، ويبدو أن اختيار الكاتب للإطار الزماني والمكاني جاء مصادفة دون أن يكون له مقولة محددة يرسمه من خلالها.

فعنصر الزمان جاء حيادياً مجرد إطار عام للأحداث لا يوحي بأي تغيرات قد حدثت في مسيرة الحدث ووظيفة الشخصيات، فـ(انجيل) بقيت سكرتيرة مكافحة تفتقد القدرة في تحديد ما تريد، وأبو أيسر بقي مديراً لبنك الوفاء حتى مات والباشا، بقي السرطان الاقتصادي المهيمن على اقتصاد البلد، وكل هذا يفضي إلى أن وظيفة الزمان في الرواية اقتصرت على تقديم الأحداث في خط مستقيم متسلسل زمنياً حسب وقوعها "قضيت أياماً عصيبة. قررت بيع السيارة. سأنتظر حتى أترك البنك نهائياً. يكفيني الآن نظرات منال. لا أريد مزيداً من الشماتة. حتى أبو ناصيف تخلى عن محادثتي، واكتفى بالسلام والتحية. عندما يغضب الكبير فإن الصغار يغضبون دون أن يعرفوا الأسباب. حجتهم قوية. إنهم صغار"[٢].

أما المكان فإنه وإن بدا واضحاً محدداً لكنه جاء جافاً هامشياً يفتقد إلى العمق والأهمية في الرواية، فهو مجرد سلسلة من التنقلات التي تتنقل بينها الشخصيات لا يتفاعل معها في حالة تأثير وتأثر وغير زاخر بالأشياء وغير متزامن مع الأحداث والشخصيات وحركات التغير الاجتماعي، فجاء مجرد خلفية للحدث أو ديكور أو وسطاً يؤطر الأحداث. "ورغم أن شوارع المدينة لم تغتسل بماء الشتاء، إلا أنها كانت نظيفة جرداء، لم تترك فيها الرياح إلا البرد والجفاف فبدت الأشجار التي لم يسحقها زحف البناء الحجري عارية شاحبة، تصطك أغصانها خوفاً وارتعاشاً. فأسقط الناس من أمنياتهم المطر والزرع والشجر، وتمنوا الصيف بقيظه وجفافه وغباره"[٣].

ويبدو أن الكاتب لم يوفق في إيجاد توحد واتصال وثيق بين المكان وبين العناصر الفنية الأخرى للرواية، خاصة عنصر الشخصية في الدرجة الأولى، لا سيما أن الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشخوص والأحداث هو بمنزلة العامل المهم في بلورة معالم تلك الأحداث

---

(١) قاسم، **المدير العام**، ص٣١١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٩٢.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٥.

والشخوص "بما تضفيه على عنصر الشخصية خاصة من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها"[١]، "كان الحي ساكناً والشارع هادئاً، والأرصفة خالية من المشاة. أما المبنى فكان مؤلفاً من أربع طبقات. امتدت إلى جانب الأرصفة المحيطة به قوافل ساكنة من السيارات الخاصة، على جدار الطابق الثالث علقت لافتة عريضة زرقاء كتب عليها بلون مذهب اسم "شركة البرج للكيماويات"[٢].

وعلى الرغم من محاولة الكاتب إبراز ملامح المكان من خلال وصفه فإن وصفه، جاء تراكميا محددا لا يجسد رؤية واضحة لا سيما أن للمكان "قيمة رمزية أيديولوجية كما نبّه رولاند بورنوف"[٣]، فالمكان في الرواية لم يقم بدور تفسيري يمكن من خلاله تحليل البنية الاجتماعية ومراحل تطورها والتعرف إلى نفسيات الشخصيات وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها وقيمها، وبذلك فقد المكان أهم وظيفة له وهي الوظيفة التفسيرية.

لذا يمكن القول إنه على الرغم من محدودية الزمان والمكان فإنهما لم يقوما بدور مهم في إبراز جوانب النفس البشرية، وتجلية أعماق نفوس شخصيات الرواية وتنمية الحركة والصراع وتأزم المواقف وتطورها، بل جاءا عنصرين خارجيين ينفصلان إلى حد كبير عن عوالم الشخوص الباطنية، ففقدت الرواية وسيلة مهمة من وسائل (التكنيك) وتعميق رؤية القارئ للأحداث والشخوص في العمل الروائي، مما حال دون إيجاد توحد واتصال وصهر بين الإطار الزماني والمكاني وبين عناصر الرواية الفنية الأخرى.

السرد والحوار:

والكاتب يولي مهمة السرد لامرأة، تصف وتعلق وتستطرد دون أن تجسد دلالة محددة للكاتب. "في هذا الوقت وحيث الرواج العفوي يرعى الأعمال، كان بنك الوفاء هو الأول في البلاد الذي يبدأ بمثل هذه الحملة الإعلامية المكلفة، مقنعاً أبو أيسر معاونيه بضرورتها وهو يقول: يجب أن نحصل على مخزون الأمان الكافي طالما أن القطاف مستمر. وإذا ما توقف هذا الرواج فإننا سوف نتوقف معه إن لم يكن قطافنا كافياً، ليدخل بنك الوفاء إلى كل منزل وكل شركة ومؤسسة"[٤].

---

(١) عباس، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، مرجع سابق، ص٣٣٢.

(٢) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص١٨٠.

(٣) حميد الحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٧١.

(٤) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٤٤.

وقد انعكس عدم امتلاك النص الروائي بؤرة مركزية أصلاً على جملة الأساليب السردية التي وظفها الكاتب في الرواية مثل: ضمير المتكلم والاستباق والرسائل والحوار الداخلي، فبدت تقنيات شكلية لا دلالة محددة لها، مضطربة وغير متفاعلة، لأن عملية الصهر بينها غير ناضجة، ولعدم تناسقها مع الأحداث الروائية، مما أدى إلى عجزها عن أداء وظائفها الفنية المتمثلة في الكشف عن أبعاد الشخصية وماضيها أو إضاءة حاضرها أو الإيحاء بالإطار الزماني والمكاني في الرواية، ومن ثم عجزت عن تجسيد رؤية الكاتب في الرواية. وقد كشف السياق الروائي عن عدم تفاعل هذه الأساليب السردية مع عناصر الرواية الأخرى، فجاء السرد بضمير المتكلم، -وعلى الرغم من هيمنته على أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها-، فليس لديه القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، بل أنه عجزٌ عن جعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي، ويتعلق به أكثر أو التوغل إلى أعماق الشخصيات فيعرّيها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون، بل أنه عجز عن تقديم المادة الفنية بموضوعية، لا سيما أن ضمير المتكلم يأتي "في الخطاب السردي شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا"(١). "أبو عصام كان عضوا في عائلة الباشا العرقية والدينية، أما منتصر بيك فهو عضو في عائلة أخرى للباشا. عائلة المصلحة. ربما العرفان ورد الجميل"(٢).

أما الحوار الداخلي، وإن بدت الرواية مكتظة به، فقد جاء مرتبا منظما، معدٌّ مسبقا من قبل الكاتب تحولت فيه الشخصية إلى أداة تنفيذية للكاتب. ومن ثم عجزت عن تجسيد أي دلالة للرواية، لأنها أخفقت عن أداء دورها المتمثل في الكشف عن انفعالات الشخصية ومعاناتها وتطور وعيها. وعوضاً عن إضاءة عالم الشخصية الداخلي وخلق العالم النفسي للشخصية، فقد اقتصرت وظيفة هذا الأسلوب السردي على تقديم المعلومات والتقارير الموجودة التي لا علاقة لها بما يمكن أن يدور في باطن الشخصية، فانعكس على عالمها الداخلي فبدا معتما غير مضيء مما أفقدها جاذبيتها وقدرتها على إدهاش القارئ وإقناعه كما في الحوار الداخلي التالي على لسان (انجيل):

---

(١) مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص١٨٧.

(٢) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص١٩٨.

"ارتميت فوق فراشي أبكي وأجهش وأضرب الفراش، أريد أن أموت. كنت أكذب. كنت غاضبة مجنونة. لا أريد أن أموت. ولكن لماذا؟ لماذا معي بالذات؟ هل شكلي وهيئتي يدلان على أني عاهرة. أم أن الرجل يرى كل أنثى عاهرة"(١).

أما أسلوب الرسائل فبدا قليلاً في الرواية لا يوحي بدلالة موضوعية، عبارة عن سرد عام يقدم معلومات، لكنها لا تفيد في نمو الحدث أو الكشف عن طبيعة الشخصية، فهي لا تساهم في التفاعل مع الأدوات الفنية والأساليب الأخرى مثل الرسائل التي تمّت بين سالم وانجيل.

وقد انعكس عدم وجود رؤية للكاتب على طبيعة الحوار في الرواية، فجاء عاما لا يلائم مستوى الشخصيات، لأنه غير نابع من ذاتها، عجز عن كشف أبعادها ومستواها وسبر أغوارها وإيضاح ماضيها، كما عجز عن تنمية الصراع وتأزيم المواقف وتطويرها والتمهيد لأحداث قادمة لا يظهرها الكاتب من خلال مسيرة السرد الروائي. فبدا وكأنه تسجيل حرفي للواقع بلا فن ولا اختيار، وكأن الرواية تتجاهل بشكل عام قاعدة أن الفن اختيار وتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن، وبالتالي فإنه لم يوحِ بأية دلالة للرواية، ففقد بذلك أهم وظائفه المتمثلة في إكساب الرواية "قوة كافية تماماً، وشيئاً جمالياً يمسك بذهن القارئ بطريقة فريدة"(٢). وكأنه تحول إلى مجرد وسيلة لتقديم المناقشات واقتصرت وظيفته على الإخبار وتقديم المعلومات بلا دلالة كما في الحوار التالي الذي يدور بين ايليا ومنتصر بيك:

"قال ايليا وهو ينظر إلى المجموعة: أظن بأن نصف أموال البلد موجودة في هذه القاعة.
قال منتصر بيك وهو يضحك: أنا وأنت من أصحاب النصف الثاني"(٣).

اللغــــــة:

ما إن يدخل الدارس عالم الرواية حتى يشعر أنها تعاني من ضعف كبير في لغة القص. فقد ظهرت لغة الرواية أقرب إلى لغة التقرير الصحفي منها إلى الإيحاء والتصوير "التجارة الخارجية للأردن تقلص حجمها والأسواق التقليدية انخفضت مشترياتها، والتاجر الأردني تراجعت مبيعاته. والكساد مثل الحصبة. تنتشر آثارها بسرعة إلى كل الأجزاء. وتصيب الحمى التي تصاحبها النشاط بالشلل والوعي بالهلوسة والخلل"(٤).

كما تتراكم مفرداتها في محاولة لخلق مناخ خاص. لكن هذا المناخ يغيّب في داخله الوقائع التي تكوّن الحدث وتضمر ملامح الشخصيات ويتحول المكان إلى حيز واسع فضفاض "كانت الشمس قد تكبدت السماء، فتوازن النهار في شعاعها، وتماثلت الأبعاد في لهيبها. فإذا بها

---

(١) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٢٨٠.

(٢) بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، مرجع سابق، ص٢٤.

(٣) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٢٦٦.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٢٢١.

زمان لا شروق فيه ولا غروب. وإذا بها مكان لا هبوط فيه ولا صعود. وإذا بها عبدٌ معبود. ماضيها وحاضرها ومستقبلها دفءٌ وبريقٌ وخلود"[١].

ويمكن القول أن النسيج اللغوي للرواية مرصع بألفاظ لا تمتلك طاقة إيحائية تصويرية توصيلية قادرة على التأثر، فلم تستطع الإسهام في إنقاذ بنية الرواية المتداعية أو تغطية بعض صدوعها مما أبعدها عن رحاب الفن.

وتميل الرواية في بعض المشاهد إلى استخدام لغة مسجوعة منمقة ومزخرفة وصيغا بلاغية بقوالب متكلفة فبدت عاجزة عن تجسيد الحركة وتنمية الأحداث والمواقف وتطور الشخصيات، مما يدل على أن الكاتب لم يعِ أن اللغة في يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار وإنما "هي خلق فني في ذاتها ولا يمكن للخلق الفني أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة إلا إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل من تكلّم بهذه اللغة"[٢]، "وإذا الجبلُ نهدٌ والسهلُ خدٌّ والشطآن سيقان، وإذا النهر شهوة، والطير نجوى، والغابات قبلات، وإذا الأيدي تعشق أصابعها، والكلمة تحكي قصائدها، والإنسان والطبيعة والتاريخ يرددون في زجل، الحب شعبٌ، والبذل وطن والوفاء بقاء"[٣].

أما لغة الحوار فجاءت مضطربة تزاوج بين اللغة الفصيحة والعامية، فيها تناقض واضح أعلى من مستوى الشخصيات في بعض الأحيان كما في الحوار التالي الذي يدور بين إنجيل وسالم.

" – قلت: هذه عشائرية بغيضة.

– قالت: إنها عشائرية صحيح، ولكنها ليست بغيضة، ستكون بغيضة إذا كان الهدف منها فقط هو المصلحة، عندها لن تختلف في مفهومها عن العصابات الإيطالية. أما إذا كان الهدف هو التعاون والبناء فإنها ستثمر مجتمعاً منظماً. وفي ظل أشخاص مثل أبي أيسر سيكون المجتمع منتجاً.

– إنك تدافع عن أبي أيسر وفي الوقت نفسه لست راضياً عما قام به"[٤].

فالحوار في الرواية لا يجسد أي دلالة فنية قد تسعف الدارس في استخلاص رؤية محددة للرواية مما أدى إلى الهبوط بفنية الرواية كلها وإبعادها عن رحاب الفن، ويعود ذلك لعدم وجود صهر كامل بين لغة الحوار وعناصر الرواية الأخرى.

---

(١) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٣٢١.

(٢) محمد العشماوي، **قضايا النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص٢٦.

(٣) قاسم، **المدير العام**، مصدر سابق، ص٤٢١.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٧١.

المحور الثاني

الرؤية والبنية في رواية (أبناء القلعة)

فكرة الرواية: قضيتها، رؤيتها:

صدرت الرواية الثانية لزياد قاسم عام ١٩٩٠م بعنوان (أبناء القلعة). وتتكون من (٤٢٢) صفحة من القطع الكبير، وتقع في أربعة فصول تحتوي على مائة مشهد روائي موزعة على النحو التالي:

في الفصل الأول تسعة وعشرون مشهداً.

ويضم الفصل الثاني ستة وعشرين مشهداً.

أما الفصل الثالث فيحتوي على ستة وثلاثين مشهداً.

ويضم الفصل الرابع تسعة مشاهد فقط.

وتبدأ أحداث الرواية بعيد الحرب العالمية الثانية مباشرة حوالي عام ١٩٤٥ "وفي ذلك الشتاء الذي أعقب سقوط برلين ودمار هيروشيما"(١). وتنتهي مع أحداث هزيمة حزيران ١٩٦٧م "انسحبت قواتنا إلى خط الدفاع الثاني والاستعدادات اتخذت لاستقبال أبنائنا النازحين"(٢).

والإطار العام للرواية إطار تاريخي معروف، ولكن ما يجري داخل هذا الإطار من أحداث وشخصيات وعلاقات يبدو من إبداع الكاتب الممزوج بالحقائق التاريخية بطريقة فنية، لهذا فرواية (أبناء القلعة) ليست تاريخاً، بل هي عمل فني له بناء خاص ودلالات فنية وفكرية نوعية.

والبنية العامة للرواية تثير الأسئلة التالية:

- لماذا بدأت أحداث الرواية عام ١٩٤٥م تحديداً؟ ولماذا انتهت أحداث الرواية عند هزيمة حزيران ١٩٦٧م؟

- لماذا لا تتضمن سوى إشارات عابرة إلى نكبة فلسطين ١٩٤٨م؟ ولم تقف بتفصيل عندها وعند أسبابها وأثرها على الواقع العربي؟

---

(١) زياد قاسم، **أبناء القلعة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٤٢٢.

١. لماذا ركز الكاتب على الأحداث السياسية في بداية الخمسينات ووقف عند طرد كلوب باشا عام ١٩٥٦م حيث ينتهي الفصل الأول -ولكنه من ناحية أخرى- لم يشر إلى حدث تاريخي كبير وهو (العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م)(١).

٢. لماذا ركزت عدسة الرواية على حزب البعث، تأسيسه، تطوره، تنظيماته، تناقضاته؟

٣. لماذا ركزت عدسة الرواية على المواقف السياسية مثل الوحدة المصرية السورية ١٩٥٨م، ولم تصور رد فعل الجماهير فيها؟

٤. لماذا لم يتحدث الكاتب عن النظام السياسي في الأردن على الرغم من أن معظم مجريات أحداث الرواية تدور في مدينة عمان وبالتحديد في حي القلعة؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تدل أن الكاتب ينتقي ويختار أحداث الرواية، وهو ما يساعد الدارس في استخلاص رؤيته الفنية المتجسدة في الرواية.

ولإدراك الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها يجب أن تستخلص الرؤية من النص الروائي المدروس، من هنا لا بدّ من الاعتماد على البنية الروائية لاكتشاف الرؤية في الرواية ثم نعود إلى البنية ونقوم بتعليلها، وهذا يفرض قراءة النص أكثر من مرة، فالرواية تقدّم شخصيات عديدة متنوعة، وأحداثاً متباينة وأمكنة مختلفة، وبالتالي فإن اكتشاف الرؤية أمر ليس هيناً خاصة في رواية (أبناء القلعة). إذ على الرغم من المقالات العديدة التي عرضت للرواية، فإن الباحث لا يجد إشارة في هذه المقالات تتصل برؤية الرواية.

****

ويبدو أن هذه الرواية لم تلق اهتمام النقاد والدارسين إلا بعد صدورها بمدة، إذ لا يجد الباحث دراسة أو بحثاً علمياً متكاملاً أكاديمياً حول هذه الرواية، وكل ما عثر عليه مجموعة من المقالات المتفرقة في الصحف والمجلات، وهي مقالات لنقاد ودارسين وأساتذة وأدباء مرموقين لديهم باعٌ طويل في الميدان النقدي.

والقارئ لهذه المقالات المتعلقة بالرواية يلاحظ عدم اهتمامها برؤية الرواية، فالسعافين يرى في دراسته أن زياد قاسم: "أرخ في روايته أبناء القلعة فنياً لحقبة مهمة من تطور المجتمع

---

(١) ويعود العدوان الثلاثي لتأميم قناة السويس عام ١٩٥٦م، إذ تعرضت مصر لعدوان عسكري ثلاثي اشتركت فيه بريطانية وفرنسا وإسرائيل لإخضاع مصر واسترداد القناة، ولكن هذا العدوان فشل، وجلت جيوش المعتدين عن مصر بفضل صمود الشعب المصري، ووقوف الرأي العام العربي والعالمي بجانبه، وقد جرت أبرز معارك هذه الحرب في بور سعيد: وكانت نتيجتها تحرر مصر من السيطرة الاقتصادية الأجنبية.

الأردني في علاقته الحية النشيطة بما يجري حوله من أحداث واستطاع أن يعيد إلى الحياة ببراعة نادرة حقبة تضيع من ذاكرة من عاصروها، لتشكل في أذهان جيل الشباب صورة منبتة عن الماضي القريب مليئة بالتشوهات والمغالطات والرواسب الضارة"(١).

ويذهب عبد الرحمن ياغي في مقالته إلى أن رواية (أبناء القلعة) هدفها إعادة "تشكيل التاريخ الاجتماعي تشكيلا فنياً حياتياً يجد فيه الناس متعتهم. إنها رواية الجذور بإضاءات واشارات لتركيب مجتمع القلعة وأبنائها"(٢). بل أنه "يؤرخ للواقع الاجتماعي المدينة عمان بسائر أحيائها"(٣). أما سليمان الأزرعي فيرى في دراسته أن زياد قاسم قد أكمل في (أبناء القلعة) "ما كان قد شرع به في روايته (الزوبعة) التي راقب فيها بنية المجتمع الأردني في فترة مبكرة خلال العهد العثماني وسنين الحرب الأولى بما في ذلك أحداث اندلاع الثورة العربية الكبرى وكفاح العرب التحرريين بصدد التخلص من النير العثماني بقطع النظر عن زمن إصدار الروايتين"(٤).

كما أنه يرى أن الرواية "تكشف عن المؤامرات الاستعمارية التي استهدفت تقاسم ارث الدولة العثمانية دون أن يترك للعرب أي ثمن لدمائهم التي أريقت على طريق تحرير أوطانهم"(٥).

ويرى نزيه أبو نضال أن الرواية "تتناول، انطلاقاً من حي القلعة، نشأة وتشكّل وتطور مدينة عمان في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية خاصة إذ كانت هذه الرواية تتصدى لإعادة كتابة تاريخ مدينة محددة في زمن محدد مثل (أبناء القلعة)"(٦)، ويضيف نزيه أبو نضال أن "الملاحظة المهمة في تقديرنا هي التغيب الكامل لدور الشيوعيين والحزب الشيوعي الأردني في أحداث الخمسينات وقصر الدور الحزبي والصراعات الحزبية على البعثيين والإخوان المسلمين، ثم في الستينات أضيف لهم حركة القوميين العرب، وهذا مخالف

---

(١) السعافين، **الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص٨١.

(٢) عبد الرحمن ياغي، **مع زياد قاسم في روايته أبناء القلعة**، الرأي، عمان، العدد ٨١٨٨، ١٣ اب، ١٩٩٣م، ص١٨.

(٣) عبد الرحمن ياغي، **مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٩م، ص٧٣.

(٤) سليمان الأزرعي، **الرواية الجديدة في الأردن**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م، ص١٥٢.

(٥) **المرجع ذاته**، ص١٥٣.

(٦) نزيه أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص١٥٠-١٥١.

على مستوى الحقيقة التاريخية، لموقع ودور الشيوعيين وبغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف حول حجم هذا الدور"[١].

ويذكر عماد القسوس أن رؤية الكاتب في رواية (أبناء القلعة) تتمثل في العودة إلى فترة الخمسينات ليضيء بعض الحلقات المهمة في تاريخنا المعاصر بالنظر إليها من موقع مختلف عن نظرته إليها كمشارك فيها حين وقوعها آنذاك"[٢]. ويبين في مقالة أخرى أن أحداث الرواية "تقع ما بين نهاية الأربعينيات ونهاية الستينيات، فهي إذن تؤرخ لواحدة من أكثر الفترات في تاريخنا تفاعلا"[٣]، والغريب جداً أن الناقد يطالب الكاتب أن ينقل الواقع بحرفية مراوية (صورة تسجيلية مرآوية للواقع) بقوله: "ويبدو إن تركيز الكاتب على تطوير عناصر عمله الروائي بالاعتماد فقط على حزب البعث قد أدى إلى حرمان القارئ من الإطلاع على حقيقة ما كانت تمور به الساحة الأردنية من تيارات سياسية أخرى، وكان عليه أن يبرز حجم التنوع الذي طرأ على المجتمع الأردني ممثلاً في تنوع التيارات السياسية خاصة وأن هناك تيارات لعبت ولا زالت تلعب دورا مهماً في الحياة السياسية والاجتماعية للبلاد. بل يمكن القول بأن الشيوعيين الذين يرد ذكرهم في الرواية بشكل عرضي لا زالوا هم الوحيدون المحافظون على تنظيمهم السياسي حتى الآن"[٤].

ويرى خليل الشيخ أن رواية (أبناء القلعة) جسدت "ما أصاب عمان من تطور خلال ربع قرن تقريباً عبر تصويرها لأحد أحيائها الشعبية وهو حي القلعة، وحشدت من الشخوص المتفاوتة المستويات ما يؤهلها لرسم أبعاد الحياة الاجتماعية، وقيمها المختلفة لتبين المنطلقات المتعددة التي تحكم العلاقات المختلفة التي تؤلف هذا الواقع"[٥]. بل أن الرواية كما يرى تحتوي "رؤى بعثية أو ناصرية وتكاد تربط طموحات حركة التحرر آنذاك بهذين التيارين وتفضل بقية التيارات الأخرى"[٦].

---

(١) نزيه أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص١٦١.

(٢) عماد القسوس، **كتاب حول رواية أبناء القلعة لزياد قاسم**، صوت الشعب، عمان، العدد ٦١٢٥، ٧ تشرين ثاني، ١٩٩١م، ص٢٢.

(٣) عماد القسوس، **قراءة في رواية زياد قاسم، أبناء القلعة**، صوت الشعب، عمان، العدد ٩٥٦٤، ١٢ اب، ١٩٩٠م، ص١٩.

(٤) **المرجع ذاته**، ص١٨.

(٥) خليل الشيخ، **أبناء القلعة ميلاد روائي ناضج**، الرأي، عمان، العدد ٧٩٠٩، تشرين أول، ١٩٩٢م، ص١٨.

(٦) **المرجع ذاته**، ص١٨.

أما عمر شبانة فيرى أن الرواية "تعد الأولى من نوعها من ناحية التركيز على حي من أحياء عمان القديمة وتناوله من كل جوانبه وفي مراحل نموه وتطوره المختلفة مع ميل واضح أحياناً إلى اتخاذ الحي مثالاً لعمان الكبرى في السنوات العشرين التي تبدأ قبيل نكبة ١٩٤٨ بقليل وتمتد حتى نكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧"(١)، بل أنه يرى أن الكاتب "يتجاهل وجود أي قوة سياسية أخرى، عدا مشهد من مشاهد مواجهة حلف بغداد وطرد غلوب باشا الذي تظهر فيه تجمعات الأخوان المسلمين"(٢).

بينما يرى غسان عبد الخالق أن الرواية في الواقع "لم تعبر روانيا إلا عن إشكالية الحقبة الممتدة تقريباً من الحرب العالمية الثانية وحتى حرب حزيران وإشكالية الجيل الذي احتضنته هذه الحقبة"(٣).

وقد وقفت هدى أبو غنيمة عند رواية (أبناء القلعة) فأظهرت أن هدف الكاتب هو "رصد بدايات تشكل مجتمع مدينة عمان ورصد تطورها خلال ربع قرن عبر تصويره لأحد أحيائها الشعبية، وهو حي القلعة – الحي الذي عاش فيه الكاتب"(٤).

وقد تناول نضال الشمالي في دراسته "تجربة زياد قاسم الروائية، رواية (أبناء القلعة) فبين في مقدمة الدراسة أن المؤلف يعيد من خلالها بناء مدينة عمان بمختلف نواحيها (الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية) موازياً السير بين هذه الخطوط ضمن فترة زمنية حرجة عاشتها هذه المدينة (١٩٤٥-١٩٦٧م)(٥).

ومما يلاحظ على هذه الدراسات النقدية أن احتفاء الباحثين والدارسين والنقاد بالرواية لا ينبع من بنيتها أو رؤيتها وإنما من أسباب خارجية (كما سيتضح لاحقا). ويبدو للمتأمل أن هذه المقالات لم تشر إلى رؤية الرواية كما أنها في معظمها قد عكست اضطرابا واضحا في الخطوات الإجرائية عند تناول هذا النص الروائي ورؤية تقليدية للأدب عموماً. ولعل هذه

---

(١) عمر شبانة، **رواية تصور عمان بين مرحلتي النكبة والنكسة**، الحياة، عمان، العدد ١٩٤٥، ٢٦ كانون ثاني، ١٩٩٣م، ص١٤.

(٢) **المرجع ذاته**، ص١٤.

(٣) غسان عبد الخالق، **أبناء القلعة والواقعية المحفوظة**، الرأي، عمان، العدد ٨١٦٦، ٢٣ تموز، ١٩٩٣م، ص٢٥.

(٤) هدى أبو غنيمة، **أبناء القلعة وسلطة الواقعية**، البيان، منشورات جامعة ال البيت، المجلد الأول، ع٣، المفرق، ١٩٩٨م، ص١٣٠.

(٥) نضال الشمايلة، **تجربة زياد قاسم الروائية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٨م، ص٣.

الدراسات تحتاج إلى مناقشة جادة، فبعض الدراسات ترى أن الكاتب يـــؤرخ لمدينـــة عمـــان أو لحقبة مهمة من تطور المجتمع الأردني وهذا رأي يفتقد إلى الدقة، فالروائي ليس مؤرخـــاً ينقـــل حقائق جافة خالية من عنصري التشويق والخيال والرواية ليست مقالات تاريخية. لذا بقيت هـــذه الدراسات تطفو على السطح ولم تتغلغل في أعماق النص الروائي.

وممـــا يلاحـــظ أن بعـــض الدراســـات جـــاءت عبـــارة عـــن ســـرد عـــام لا توحـــي بأي دلالة نقدية ولا أي إشارة إلى البؤرة الرئيسة للرواية، فهي تعتمـــد مباشـــرة علـــى وصـــف الانطباعات والأحاسيس التي تتركها قراءة النص الأدبي في نفس الناقد، "بدلا من تفسير النـــص الأدبي في ضوء نظريات علمية، والحكم عليه وفق قواعد وأصول ربما يكون النص بعيدا كـــل البعد عنها"(١).

كما ترى بعض الدراسات أن الرواية جاءت لتكشف عن المؤامرات الاستعمارية وتســـعى إلى تقاسم إرث الدولة العثمانية، وهو بذلك يلغي ممارسات السلطة العثمانية ودورها السلبي فـــي تردي الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية ويسلط الأضواء على كيفية تقاسم المنطقة وكـــأن الرواية تحولت إلى مجموعة من التقارير الإخبارية تقدمها للقارئ. وتذهب هذه الدراسات للقـــول أيضاً أن رواية (أبناء القلعة) جاءت رؤيتها متممة لرؤية رباعية (الزوبعة)، وهـــذا رأي نقـــدي غير دقيق لأن رواية (أبناء القلعة) جاءت للكشف عن إخفاق القوى القومية العربية فـــي تحقيـــق الوحدة القومية وممارساتها الخاطئة التي كانت سبباً مباشراً في هزيمة حزيـــران ١٩٦٧م. أمـــا رواية (الزوبعة) فهي تصور الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصاديـــة فـــي فـــترة الحكم العثماني على منطقة بلاد الشام وأثر هذا الحكم في تدهور هذه الأوضاع وتخلفها.

والغريب جداً أن بعض الدراسات تدعي أن الرواية تقوم بكتابة التاريخ لمدينة محددة فـــي زمن محدد، وهذه مهمة المؤرخ بالدرجة الأولى، وأهم وظائفه تتمثل في "الكشف عـــن مرحلـــة معينة ومحددة من ماضي البشرية"(٢)، وفي هذه الحالة تتحول الرواية إلى مقالة تاريخية وليـــس رواية تنتمي إلى الفن.

وتذهب بعض الدراسات إلى أن الكاتب أراد من رواية (أبناء القلعة) رصد بدايات تشـــكل مجتمع عمان وتطورها خلال ربع قرن عبر تصويره لأحد أحيائها الشعبية (حي القلعة) وكأنـــها

---

(١) فائق مصطفى واخرون، **في النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار الكتب للطباعة والنشر، الجمهورية العراقيـــة، ١٩٨٩م، ص١٧١.

(٢) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ط٢، نهضة مصر للطباعة والنشـــر والتوزيـــع، مصـــر، ١٩٧٧م، ص٢٤١.

رواية تسجيلية. فالرواية وإن كانت تسجيلية فإنها تجسد رؤية خاصة لا سيما أن الروائي ينتقي ويختار ويركز على أحداث ويصقل أحداثاً وأن الرصد ليس من مهام الروائي، إنما يتم الرصد من قبل عالم اجتماع أو إحصاء، وإذا اتخذ الكاتب من فلسفة محددة إطاراً مكانياً لأحداثه الروائية فليس بالضرورة أن تكون رؤيته منصبة على المكان نفسه، فالرؤية التقليدية لهذه الدراسات واضحة، لأنها تعتمد على جمع المعلومات التي تدور حول النص وكاتبه وتتسلح بها لفهم النص إذ تبدأ من فهم العالم الخارجي للنص وليس من داخل النص، بل أن بعض هذه الدراسات تطالب الكاتب بنقل حرفي للواقع، والأصل أن يعلل الدارس لماذا انتقى ولماذا اختار ولماذا أغفل؟ لأنها تسعف الباحث في اكتشاف رؤية الرواية ومن ثم تحليل بنيتها، فالأدب اختيار وليس صورة مرآوية للواقع (نقل حرفي)، والكاتب يختار وينتقي أحداثه الروائية ويصقلها ولا تفرض عليه كما تفرض على المؤرخ، وليس للناقد الحق في فرض آرائه وأحكامه على الأديب، بل عليه أن يعلل ويفسر أسباب تركيزه على جانب دون آخر، ويجب أن يكون صاحب موقف فني جمالي كما يجب أن يمتلك الحس بالمسؤولية تجاه النص المنقود وتجاه الكاتب، حس يجعله يتجنب إبراز العيوب والوقوف بموقف المعلم الذي يعلم لأن وظيفة الناقد بيان ما. كان وليس ما يجب أن يكون، فالكاتب ينتقي ويختار، لأن الأدب قائم على الاختيار، فهو يتعامل مع النص مباشرة والجانب القصدي ليس له أهمية بالنسبة للناقد، فقد يكشف الناقد دلالة نقدية لا يقصدها الأديب، لذا فالأحكام التي يصورها النقاد حول الرواية أحكام صارمة قاطعة تحركها الانطباعية غالباً. وكل هذا يجعل القارئ يطرح عدة تساؤلات مثل:

- ما الحلقات المهمة في تاريخنا المعاصر؟

- ما المقولات والمفاهيم التي حكمت الرؤية السياسية والوطنية والفكرية في تلك الفترة الملتهبة بالأحاسيس والمشاعر والمليئة بالإنجازات التي لم تخل من الأخطاء والانكسارات؟

- ما التاريخ الاجتماعي الذي تريد الرواية إعادة تشكيله؟ وهل اقتصرت البؤرة المركزية للنص على تسليط الإضاءات والإشارات لتركيب مجتمع القلعة وأبنائها؟

- ما الإشكالية التي تعبر عنها الرواية، وما إشكالية الجيل الذي احتضنته هذه الحقبة؟

لذا فإن كل هذه الأسئلة وغيرها ستجيب عنها الدراسة بالبحث والتحليل.

رؤية الرواية:

ذكرنا سابقاً أن رواية (أبناء القلعة) قد صدرت عام ١٩٩٠م قبيل حرب الخليج، وأن أحداثها تدور تحديدا في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥-١٩٦٧م حيث كانت الأمة تعاني من ويلات الحرب العالمية الثانية ونكبة ١٩٤٨م وهزيمة ١٩٦٧م، ولعل الدارس يلمس أن المناخ العام للرواية تسيطر عليه تأثيرات الحرب والاستعمار وبداية تشكل بذور القوى القومية العربية[١]، وتطورها وعرض مبادئها وأهدافها، ومن ثم إفلاسها وفشلها النهائي في إدراك التناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية والداخلية، لأنها قوى مهزومة تموج بالاضطرابات والصراعات ولم تقدم شيئاً لتغيير الواقع العربي المتأزم وليس باستطاعتها تحقيق الأهداف التي ندبت نفسها من أجلها فتفجّرت هزيمة حزيران ١٩٦٧ للتعبير عن الإفلاس التاريخي الكامل (للأيديولوجية القومية العربية) في تصديها للمعوقات التي حالت دون تحقيق الوحدة وبالتالي وصولها إلى الحضيض "الحضيض أعلى مراتب القمة"[٢].

فالكاتب يصور بذور فكرة القومية العربية وتطورها والأهداف والمبادئ التي تنادي بها، ومن ثم هزيمتها وتمزقها وعجزها عن إحداث إصلاحات شاملة سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية في المجتمع وبالتالي، إفلاسها التاريخي التام الذي ساهم في حدوث الهزيمة التي يرى فيها هزيمة لكل البنى (السياسية والثقافية والاجتماعية). لذا فهو يغفل الكثير من الحقائق والأحداث التي حدثت في تلك الفترة الزمنية لأنها لا تخدم رؤيته هذه مثل العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦م، ورد الفعل الشعبي العربي الإيجابي المتضامن، والجانب المشرق لأهم الأعمال التي قدمتها القوى القومية العربية ولا يمنح الحزب الإسلامي حيزا واسعا في الرواية، ويسلط عدسة الرواية على الوحدة القومية وحزب البعث وحركة القوميين العرب وإشارات دالة ومتعددة إلى الوحدة السورية-المصرية، وإلى جمال عبد الناصر والنظام المصري وفساده، ويبدو من عناصر الغياب والحضور في الرواية أن الكاتب يقف على أرضية سياسية أخرى هي القومية السورية لا القومية العربية، وهذا ما سيتضح في روايته (الزوبعة).

لذا فالرواية تركز على القوى الفاعلة في تطور المجتمع آنذاك وتقدمه التي يحملها الكاتب مسؤولية الهزيمة وتتمثل في:

---

(١) لا بدّ من الإشارة إلى وجود مفهومين للقومية هما: القومية العربية التي تنادي بوحدة الأمة العربية من المحيط إلى الخليج ذات دين واحد ولغة واحدة، والقومية الاجتماعية السورية التي تنادي بوحدة سورية الطبيعية ضمن منطقة بلاد الشام والهلال الخصيب، وهي القومية التي ينادي بها الكاتب.

(٢) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٩٤.

- القوى السياسية: وتأخذ حيزاً كبيراً في الرواية وتتمثل في:

أولاً: حزب البعث(١): من القوى القومية العربية التي اهتم بها الكاتب فركز عدسة روايته على بذور تشكله ومبادئه وأهم أعماله وحركة تمزقه وانفصاله، لذا فهو ينال الحيز الأكبر في الرواية "الانضمام للحزب ليس لهواً يا رفاق، إنه مسؤولية كبيرة، مسؤولية ستحاسبكما الأمة بكاملها، وبكل أجيالها"(٢). والكاتب يعكس مبادئ الحزب وأهدافه من خلال الشخصيات الحزبية التي تمثله مثل (فارس وبرجس والأستاذ منصور ونيريز) وهي من العناصر الجيدة التي تحمل على أكتافها مبادئ الحزب وتنفذ أهدافه للوصول إلى وحدة اشتراكية واحدة فهم يرون أنفسهم قادة الأمة إلى الحرية وطريقها إلى الاشتراكية لأنها أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة "ونام برجس وفارس تلك الليلة هانئين، وفي صدريهما نغم يتردد في تواصل "أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة"(٣).

ويكشف السياق الروائي أن حزب البعث في بداية تشكله كان حزبا منظما له أهداف سامية خالدة، لأنه يسعى لتحقيق الوحدة وإيصال صوت الجماهير للسلطة، فلا مطامع ولا مصالح ذاتية تشوبه، لذا استطاع تحقيق بعض أهدافه المتمثلة في التحرر التام من الاستعمار والتبعية الأجنبية، لأنه يقوم على مبدأ وعقيدة وتنظيم ووحدة يحركه الإيمان، ولا تحركه الأوامر التي تحوله إلى

---

(١) هو حزب عربي اشتراكي قومي علماني يدعو إلى الانقلاب الشامل في المفاهيم والقيم العربية لصهرها وتحويلها إلى التوجه الاشتراكي، شعاره المعلن "أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة" وهي رسالة الحزب. أما اهدافه فتتمثل في الوحدة والحرية والاشتراكية.

ورغم أن البعث في أساسه حزب قومي عربي، ينادي بأفكار كانت مألوفة لدى أحزاب قومية أخرى، إلا أنه يذهب في دمج الاشتراكية بالقومية إلى أبعد من سواه، بل أنه كان أول حركة في الوطن العربي طرقت القضية الاشتراكية جنباً إلى جنب، مع القضية القومية واعتبرت الوحدة والحرية والاشتراكية أهدافا سياسية مترابطة ترابطا عضويا حيا، لا يجوز فصلها عن بعضها أو الاهتمام بواحدة منها، وإهمال الأخرى. تمّ تأسيس الحزب عام ١٩٤٧م تحت اسم (حزب البعث العربي)، وقد كان من المؤسسين مشيل عفلق، صلاح البيطار، جلال السيد. له مجلة باسم (البعث) ينتشر أعضاء الحزب في معظم الأقطار العربية ويحكم بلدين عربيين هما: سورية والعراق". انظر تفصيل ذلك في: الندوة العالمية للشباب الإسلامي، **الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة**، ط٢، الرياض، ١٩٨٩م، ص٧٩-٨٤، وانظر جورج جبور، **الفكر السياسي المعاصر في سورية**. ط١، دار رياض للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٧م، ص١٦٨، وانظر: شبلي العيسمي، **حزب البعث العربي الاشتراكي مرحلة الأربعينات التأسيسية، ١٩٤٠-١٩٤٩م**، ط١، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٨٦م، ص٦٦.

(٢) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٨١.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٨٤.

عصابة للتنكيل والقتل والارتزاق والمصالح الذاتية "الملك طرد كلوب، البسطاء أرادوها هكذا، لم يكن يرضيهم عزل ولا تنحية ولا تقاعد، أرادوه أن يطرد طردا: الملك طرد كلوب، الملك طرد كلوب.. لن يبرئ جراحهم موته أو قتله أو إعدامه، يريدونه أن يعيش الأبد مخذولا مطرودا مقهورا، حتى تنهشه ذكريات عظمته وينال الهوان من كبريائه والذل في غروره فيحيا الأسى في عظامه ويستقر العذاب في دمائه ويسيطر الرعب على أنفاسه وهو يسمع طبلة عمره البائس صوت البهجة مرعباً مدوياً، الملك طرد كلوب"(١).

فالطرد -كما يرى الكاتب- كان بجهد وإرادة الجماهير المناضلة في حزب البعث التي تفجّرت أصواتها صاخبة لنيل الاستقلال وتحقيق الوحدة وإعادة تاريخ الأمة من جديد في فترة نضاله وكفاحه من أجل التحرر والاستقلال وليس الوصول إلى السلطة والقيادة "ويصرخ الأستاذ منصور وقد ثأر لبرجس: يا رفاق، التاريخ لا يصنع كل يوم، ولكننا اليوم صنعناه، فأضيفوا إلى سجلاته مجداً لا يقل عن مجد الرشيد في طرد البرمكي"(٢).

ويتجلى ثبات مبادئ الحزب وأهدافه من خلال شخصية فارس الذي بقي على المبدأ الحزبي لم يتغير ولم يتأثر بالانشقاق الذي تم داخل الحزب، لأنه لا يسعى إلى السلطة ولا يطمع في تحقيق مصالح ذاتية خاصة به، فهو يرى في الحزب إيماناً وقوة وإرادة لا وسيلة يتسلق بواسطتها إلى السلطة وتحقيق مطامعه الشخصية أو أداة قمعية تهدف إلى البطش في الجماهير المكافحة "التنظيم الحزبي ليس مؤسسة عسكرية تنفذ الأوامر في الظلام، التنظيم الحزبي ليس معسكراً، ما نفع العقيدة إذا غلبتها الأوامر، سيصبح الأشخاص هم الأوامر في الظلام، والغالب فقط من يسبق في الضغط على الزناد، سوف تنتهي الثورة إلى أوامر مسلحة، فتؤول المبادئ والغايات إلى شخص واحد، طموح مثل بانوبرت أو طاغية مثل ستالين أو مستبد مثل هتلر"(٣).

إن إيمان الحزب بالوحدة وإصراره على تحقيقها وتضحية رفاقه لأجلها والترفع عن المصالح الشخصية والسعي للسلطة مجّد الحزب من بدايته -كما يرى الكاتب- لأنه يحمل في طياته معاناة الشعب الكادح في المناضل الذي عانى ويلات الحرب "نحن نعلّم الناس حب الوطن، أما كيف يعبرون عن حبهم فهذا شأنهم"(٤).

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١١٨.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١١٩.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٣٣٢.

(٤) **المصدر ذاته**، ص١١٦.

إلا أن تحول الحزب عن مبادئه السامية وسعي أفراده وراء المصالح الشخصية والنزعات الذاتية وتخليه عن أهدافه الحقيقية "وحدة، حرية، اشتراكية، أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة"[١] أدى إلى انقسامه وتشققه من الداخل ، ومن ثم إفلاسه التاريخي الكامل، لأنه عجز عن تحقيق المبادئ التي ينادي بها عن طريق الشعارات اللامعة البراقة "ويهزجون: حنا رجال البعثية والثورات الشعبية ولوّحوا بشباريهم وقناوييهم، وحطاتهم، وهزجوا من جديد: حنّا رجال البعثية ما بنخاف المنية"[٢].

ويعود عجز الحزب وإفلاسه الكامل إلى تغليب الاعتبارات الشخصية الانتهازية والمصالح الفردية الأنانية والقطرية الآنية على المصلحة القومية العامة "السياسة التي ما فهموها يوماً ولا أجادوها ولا رغبوا فيها، كانوا يظنون السياسة وطناً والوطن عقيدة، أما الآن فقد تبين أن السياسة شيء آخر إنها السلطة يشربون نخب السلطة ويضحكون يضربون الأقداح تحية للخيبات ويضحكون، لا أحد يدري إن كان الحزبيون عقائديين أم سلطويين"[٣]. لذا بدأ الحزب يفقد شرعيته التي اكتسبها ويتكشف انقسامه وانهيار وحدته الداخلية وزيف مبادئه وأهدافه من موقف الحزب المزدوج من الوحدة المصرية السورية والخلافات التي نتجت عن هذه الوحدة بين مؤيد ومعارض، وحكمه للجماهير حكماً سلطويا بعد وصوله إلى السلطة إذ "منعته المشاركة في تقرير مصيره، وقامت حوله أشخاص وأفراد يساوون بين النظام وشخصهم، لأن همها الأول أصبح المحافظة على استمرارها بأي ثمن"[٤]. بينما تعاني المنطقة من التخلف والفقر في وسط الغنى والتجزئة القومية، والعجز السياسي لذلك بدأ الحزب يفقد شرعيته التي اكتسبها لفشله وإفلاسه الكامل في مواجهة التحديات الداخلية والخارجية، إذ كشف انقسامه وحله عن الصراع الذي يعانيه والاهتراء المرير في أنظمته، فكان ذلك بدايات التشقق والتشرذم لهذا الحزب.

من هنا فإن الكاتب أراد أن يبين إن التشرذم والتمزق الذي أصاب الحزب قبل الهزيمة كان تمزقاً داخليا في خلايا الحزب مما أدى إلى ضياعه، فهو يسعى للوحدة القومية ولكنه لم يحقق الوحدة الداخلية بين أعضائه، فالوحدة تنبع أولاً من الخاص ثم تنطلق إلى العام "انتهت

---

(١) رناد عياد، **التيارات السياسية في الأردن ونص قانون الأحزاب**، ط١، ج٢، المكتبة الوطنية، عمان، ١٩٩٢م، ص٦٣.

(٢) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١١١.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٣٨٢.

(٤) حليم بركات، **المجتمع العربي المعاصر**، ط١، مركز دراسات الوحدة، لبنان، ١٩٨٤م، ص٣٠٤.

دعوة العشاء... الرصاص والقنابل والدبابات تكفلت بإلغائها، الأمين القومي وأعضاء القيادة القومية تم اعتقالهم من قبل رفاق عسكريين استولوا على السلطة باسم البعث ولأجل البعث"[١].

لذا فقد عبّر الكاتب عن إفلاس الحزب وعجزه عن تحقيق أهدافه التي صورها من خلال شعاراته البراقة بضياع فارس وانهيار منزله وانشطار الحزب وانقسامه بسبب الوحدة التي تمت بين مصر وسورية ١٩٥٨م "انفجر المفهوم المقدس للوحدة، وهوت المقصلة على دعاتها والمنادين بها، وانهارت الوحدة على مائدة المفاوضات"[٢].

ويبدو أن الكاتب يريد القول إن الإفلاس الكامل للحزب توّج بهزيمة حزيران ١٩٦٧م، وكأن الهزيمة -كما يرى- تحصيل حاصل لفشل الحزب وإخفاقه في تحقيق أهدافه، لأنه لم يعِ مفهوم الوحدة التي يسعى لتحقيقها "الوحدة ليست مجرد أمل بعيد نسعى إلى تحقيقه، إنها واقع موجود في النضال العربي نفسه، الوحدة لا تتحقق بالوعي النظري هذا ما قلته رفيق جورج، هذا صحيح، ولكن لا تصنعها أيضاً مجموعة من التواقيع، الوحدة لا تتحقق إلا بمعاناة الوصول إليها، ومعاناتها تكون بالخروج من نطاق النضال المجزأ الذي يعني الخضوع لمنطق الاستعمار في التجزئة إلى نطاق النضال العربي الموحد، حيث يشعر مناضلوا كل قطر بأن معركتهم لا يقتصر أثرها على قطرهم بل هي معركة قومية شاملة ولو انحصرت في قطر واحد"[٣].

إن تركيز الكاتب على الحزب ورصد بداية تشكله وتطوره وما تعرض له من هزائم وانقسامات داخلية وإخفاقاته المتكررة في تحقيق أهدافه ليبين بأن هزيمة الحزب الداخلية والخارجية والتمزق الذي أصابه قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧م جعلته عاجزاً عن منع حدوث الهزيمة الخارجية فضاع كل شيء "صرخ بوجه الأستاذ منصور عندما سأله عن الرسالة الحزبية: أي رسالة هذه وأي حزب هذا... ضاع كل شيء، كل شيء ضاع والأستاذ منصور يقول بأنه لا يمكن أن يضيع"[٤] "فلا الوحدة تحققت ولا البعث بقي في السلطة وشبه فارس نضال الشعب الأردني وكفاحه وتضحياته كالرقص في العتمة"[٥].

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣٨١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٩٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١٦١-١٦٢.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٢٩٨.

(٥) **المصدر ذاته**، ص٣٨١-٣٨٢.

ثانياً: حركة القوميين العرب(١):

من القوى السياسية التي تم التركيز عليها في الرواية لتجسيد رؤية الكاتب المتمثلة في إدانة ورفض فكرة القومية العربية برمتها، وهي حزب يماثل حزب البعث في الرؤية والمبادئ والأهداف الظاهرية، ويرى السرد الروائي أنها حركة قائمة على الانتهازية والاستغلال وتقديم المصالح الذاتية على المصالح الفردية، ساهمت في تفشي الفساد والعطب في المجتمع. بل إنها حركة شعارات لامعة، عاجزة عن تحقيق أهدافها التي تنادي بها لعجزها عن تحقيق الوحدة الداخلية بين أعضائها مما أدى إلى إفلاسها الذي تكشّف بهزيمة حزيران ١٩٦٧م. وقد انبثق عن هذه الحركة مجموعة من الفصائل الشعبية التي تسعى لتحقيق الوحدة القومية في ظاهرها مثل الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، والكاتب يدين هاتين الفئتين في رواية (العرين).

ويبدو أن الكاتب يريد القول إن هذه الحركة متأثرة بالنازية وبأهدافها القائمة على القمع والاستغلال والإرهاب، وما حركة القوميين العرب إلا نازية جديدة ويؤكد ذلك ما تمارسه من أفعال وحشية ضد الجماهير الكادحة واضطهاد الحركة لأعضائها "أشد ما يعجبني في النازية

---

(١) هي حركة سياسية فكرية ظهرت نتيجة هزيمة العرب الأولى في فلسطين عام ١٩٤٨م، ثم ازدهرت مع انطلاق الثورة المصرية عام ١٩٥٢م وتبلور الحركة الناصرية، وقيام الوحدة السورية – المصرية ١٩٥٨م. ثم تكرّست الحركة بعد الانفصال، وانتهى وجودها الفعلي والرسمي بعد هزيمة العرب الثانية ١٩٦٧، حيث تحولت إلى عدد من الفصائل المسلحة المشاركة في النضال الفلسطيني، التي تبنت الفكر الماركسي مرت هذه الحركة بثلاث مراحل فكرية خلال تاريخها الممتد ما بين عامي ١٩٥١م و١٩٦٩م، المرحلة الأولى. مرحلة البناء والتنظيم: ساد موقف فكري أقرب إلى القومية الخالصة أو المثالية، أما المرحلة الثانية، فقد ساد فيها موقف فكري أقرب إلى القومية الاشتراكية أو الاشتراكية العربية، كما طرحتها الحركة الناصرية، أما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة الصراعات والتشرذم التنظيمي، أهم أعلامها ساطع الحصري وقسطنطين زريق وجورج حبش. أهدافها متعددة أهمها: تمجيد العرب وإقامة دولة موحدة لهم والقضاء على التجزئة في الوطن العربي بالوحدة العربية الشاملة والقضاء على الاستعمار بشتى أشكاله بالتحرر الكامل وتحرير فلسطين بالثأر، وتحقيق العدالة الاجتماعية بشتى أشكالها. انظر تفصيل ذلك في: ١- سهير التل، **حركة القوميين العرب وانعطافاتها الفكرية**، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦م، ص٥١، ٥٢، ٧٩.

٢- باسل الكبيسي، **حركة القوميين العرب**، ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٥١-١٥٢.

٣- محمد عمايرة، **ساطع الحصري وفلسفة القومية العربية**، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م، ص١٥٧-١٦١.

٤- الحكم دروزة واخرون، **مع القومية العربية**، ط٢، اتحاد بعثات الكويت، القاهرة، ١٩٥٨م، ص١٥.

٥- محمد جمال باروت، **حركة القوميين العرب**، ط١، المركز العربي للدراسات الاستراتيجية، دمشق، ١٩٩٧م، ص٥٤-٦٠.

ردعها الثوري السريع، صح الردع الثوري هو الكفيل بحماية الثورة، هتلر كان ينفذ حكم الإعدام بيده، لا يرتدع العملاء بغير العنف، يعني لو طلبت القيادة منك تنفّذ الإعدام بأحد الخونة، لا، لا، هذا تهور يجب أن نتأكد في البداية عن صحة قرار القيادة، هذا صحيح، نفذ ثم ناقش"(١).

فالحركة لا تسعى إلى تحقيق الوحدة بقدر ما تريد تشويه الوحدة وتحقيق أهدافها الانتهازية على حساب الجماهير الكادحة، لذا فإن مبادئها تقوم على القمع والثأر وليس على التوازن والحرية والاختيار في العمل وشعارها "وحدة – تحرر – ثأر"(٢) "الجاسوس جاسوس سواء أكان عميلاً لإسرائيل أو لغير إسرائيل، عقاب العمالة هو الموت". "دم حديد نار، وحدة حرية ثأر"(٣)، والكاتب لا يمنح الحركة حيزاً مماثلاً لحيز حزب البعث في الرواية، لأن جلّ اهتمامه منصب على حزب البعث الذي بات عاجزاً عن تحقيق أهدافه، وإنما يسلط عدسة الرواية على الجانب السلبي للحركة مبرزاً سماتها الانتهازية من خلال سير الأحداث وحركة الشخصيات القومية في الرواية مثل مالك وجورج. ويبدو أن الكاتب ومن خلال سير الأحداث وحركة الشخصيات ينتقد تاريخ الحركة وممارساتها السياسية والفكرية مصوراً الحركة ومبادئها الانتهازية ومشيرا إلى أن الحركة شكّلت بالفكر الذي حركها وبالممارسة الإرهابية التي انتهجتها نموذجا لردود الفعل الفاشي الذي كثيرا ما تظهر في أوساط يمين الطبقة المتوسطة وهذا ما يؤيده أحد قادتها السابقين الذي يرد أفكار هذه الحركة إلى "العنف الخالي من أي مضمون ثوري على الأزمات الاجتماعية العميقة التي تولدها الهزائم والانهيارات الكبرى"(٤).

فالكاتب يدين هذه الحركة ويدين التشكيلات التنظيمية كفروع لها بقيادة مركزية بيروقراطية(٥) عاجزة عن "استيعاب التناقضات التي يمكن أن تنشأ أو عن امتصاصها أو منع تسربها"(٦). ليكشف للقارئ في النهاية عن إفلاس الحركة النهائي في تحقيق الوحدة القومية التي

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣٣٠.

(٢) النل، **حركة القوميين العرب وانعطافاتها الفكرية**، مرجع سابق، ص٧٩.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣٣٢.

(٤) محسن إبراهيم، **لماذا منظمة الاشتراكيين اللبنانيين، حركة القوميين العرب من الفاشية إلى الناصرية**. تحليل ونقد: ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠م، ص١٦.

(٥) تعني حكومة تتركز السلطة فيها بأيدي جماعة من الموظفين ومن ناحية لغوية (سلطة المكتب)، وتشير البيروقراطية إلى مهام وإجراءات الإدارة التي تتبعها جماعة من الموظفين الإداريين، بل أنها تشير إلى عدم الكفاءة وعدم اللياقة في ممارسة السلطة من جانب الموظفين، وسيطرتهم دون مبالاة بمصالح الجماهير". انظر:

- منظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم والثقافة، **المعجم العربي للعلوم الاجتماعية**، ط١، يونسكو القاهرة، ١٩٩٤م، ص٩٢.
- أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٧م، ص٤٧.

(٦) باروت، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٨٣.

تسعى إليها ويحملها المسؤولية الكاملة في حدوث هزيمة حزيران ١٩٦٧م، مغفلا مساهمتها الفاعلة في تحقيق وحدة قومية تتوافر فيها عناصر الوحدة الشاملة، وسعيها لتنظيم وتوجيه الرأي العام العربي نحو الأهداف العربية المشتركة بإيجاد الاتصال بين الأحزاب السياسية العاملة على تحقيق تلك الأهداف، لذا فهو يغيّب على مسرح الأحداث الممارسات والأعمال المضيئة للحركة بعدم تركيزه على بعض الحقائق التاريخية المشرقة المتصلة بهذه الحركة مثل:

- دورها الفاعل في إخفاق عملية العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م، وتحرير مصر من الاستعمار والنجاح في تأميم قناة السويس وتدمير خطوط البترول البريطانية (التابلاين) وضرب القوات السورية للبارجات البريطانية في البحر الأبيض المتوسط.
- أفعالها المتميزة في التخلص من النظام الإقطاعي الذي فرضته الدولة العثمانية على الواقع العربي والاهتمام بالنضال السياسي "الذي يهدف إلى التخلص من الإمبريالية والصهيونية وخلق دولة عربية موحدة تضم الشعب العربي من المحيط إلى الخليج"[1].
- الاهتمام بالنضال الاقتصادي الذي سيمهد الطريق لاحقا من أجل تحقيق الاستقلال الاقتصادي التام للأمة العربية.
- تأييد حركة الوحدة بين مصر وسورية ١٩٥٨م ودعمها ومساهمتها في تحقيقها.

ولعل هذا التعتيم وعدم تسليط عدسة الرواية على الجانب المضيء "لحركة القوميين العرب"[2] سببه أنه لا يخدم رؤية الكاتب التي يرى من خلالها أن تحقيق الوحدة القومية مطلب مستحيل وضرب من الخيال.

---

(١) التل، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٣٢.

(٢) يبدو موقف الكاتب متشنجا تجاه حركة القوميين العرب ومبالغا فيه: فقد بينت الكثير من الدراسات دور الحركة الفعّال وما قدمته للأمة العربية في مواجهة الاستعمار والتخلص من التبعية الأجنبية على كافة الأصعدة والقضاء على التجزئة في الوطن العربي بالوحدة العربية الشاملة وتحقيق العدالة الاجتماعية بشتى أشكالها، ومن هذه الدراسات:

١- سهير التل، **حركة القوميين العرب**، رسالة دكتوراة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٩٦م.

٢- باسل الكبيسي، **حركة القوميين العرب**، رسالة دكتوراة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

٣- محمد عمايرة، **ساطع الحصري وفلسفة القومية العربية**، ١٩٩٦م.

٤- معن زيادة، **تقييم تجربة القوميين العرب في مرحلتها الأولى**، في كتاب القومية العربية في الفكر والممارسة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٤٦، وتبرز هذه الدراسات أهداف الحركة وأهم ممارساتها في سبيل تحقيق وحدة عربية قومية شاملة على كافة الأصعدة.

ثالثاً: الحركة الناصرية المتمثلة بحكم الناصريين عموماً أو مصر بقيادة جمال عبد الناصر.

وهي قوة قومية عربية تتمثل في حكم جمال عبد الناصر والتنظيم الناصري[١]، الذي تأثرت به حركة القوميين العرب وبدرجة كبيرة "وقد وصل هذا التأثر درجة التباهي بها فكرياً وتنظيمياً"[٢].

وتبرز عدسة الرواية بذور تأسيس هذا التنظيم وتطوره وأهم أهدافه وممارساته ومدى مساهمته في تحقيق الوحدة القومية ودوره في تشكيل الوحدة بين مصر وسورية ١٩٥٨م. ويظهر من خلال سير الأحداث في الرواية أن هذا التنظيم بدا عاجزاً عن تحقيق أهدافه المتمثلة في تحقيق الوحدة القومية العربية لعدة أسباب:

١-مبادئه مبطنة غير واضحة قائمة على الاستغلال والانتهازية وتحقيق المصالح الذاتية.

٢-أن القيادة التنظيمية لهذا التنظيم لم تعِ المعنى الحقيقي للوحدة العربية بسبب عزلتها وهامشيتها السياسية ومحدوديتها التنظيمية "لو أن عبد الناصر فهم الوحدة العربية على أنها وحدة حقيقية ولكن عبد الناصر فهم الوحدة على أنها ميثاق لا يختلف عن ميثاق الجامعة العربية، تضامن عربي، وفاق عربي"[٣].

٣-امتاز قادة الحركة بالغوغائية والقمع السلطوي وافتعال الأزمات والمغامرات العسكرية والسياسية وممارسة أقسى أنواع الإرهاب والظلم والطغيان بحجة الغيرة على الأمة وتحقيق الوحدة، واستنزاف قوى الجماهير الكادحة التي رأت في الحركة مخرجاً من أزماتها المتلاحقة فنتج عنها طبقة بيروقراطية انتهازية "كسواعد إدارية تنفيذية لرأس مفكر وحيد هو القيادة"[٤]، فقادتها هذه الممارسات إلى النكسة التي

---

(١) نشأ هذا التنظيم في مصر والتقى بتيار قومي عربي واسع أبرز مظاهرة الوحدة المصرية السورية، إلا أنه كتنظيم انقلابي لم يتبلور كاتجاه فكري ناضج إلا في فترة متقدمة من تاريخه وعبر كتابات بعض قادته كخالد محيي الدين وعصمت سيف الدولة، وبقي لفترة طويلة تنظيما تجريبياً يعتمد الممارسات المباشرة، انطلاقا من مبادئ عامة، وعُبّر عنه في الأهداف الستة المعلنة عند قيام الثورة وأبرزها، القضاء على الاستعمار والإقطاع والاحتكار وسيطرة الرأسمالية وإقامة عدالة اجتماعية وحياة ديمقراطية، انظر: التل، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٢٥-٢٦، والكبيسي، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٥٧.

(٢) التل، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٣٤.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٨٨.

(٤) باروت، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٨٣.

تولدت في رحم الأمة العربية "عبد الناصر قائد غوغائي، إنه أسطورة سلطوية جديدة، سيتوجه إليها الناس، خاصة الشباب في فترات الأزمات، الفصاحة الخطابية تكفيه حتى يبني أسطورته ولكن إلى أين سيصل؟.. كيف سيحافظ على تألقه الأسطوري"؟، ليس هناك من طريق أمامه إلا افتعال الأزمات، ولكن عندما تشح الأزمات، فكيف سيعيد التألق لبريقه السحري..؟ سوف يصطنعها أو يشتريها، وإن أخفق فإنه سيبحث عن مغامرة سياسية أو عسكرية، وقد يقود الأمة بسببها إلى النكسات، وإذا أخفق في كل ذلك فإنه سيتحول إلى ديكتاتور يكبح جموح الجماهير ويكبت فيها مشاعرها ويحد من إفراطها الغوغائي، سيتحول إلى أسطورة إلى ديكتاتور يمارس أقسى أنواع الإرهاب والظلم والطغيان بحجة الغيرة على الأمة والدفاع عن الوطن، وتنتهي البلاد إلى خراب"(١).

فالكاتب يشوّه التنظيم برمته وتظهر إشارات مهمة جداً إلى مصر تكشف زيف التنظيم مثل انتشار البغي وفساد التعليم والاستغلال والاعتماد على الرشوة "وهل يستطيع هو أن يقدر على المصريين أنه منذ الأسبوع الأول تعرض للاحتيال، عربون الشقة دفعه لغير صاحبها فضاعت الشقة وضاع العربون"(٢)، كما أنه لا يكشف عن أهداف التنظيم المبطنة فقط، بل صور الصراع المرير القائم بين التنظيم الناصري وحزب البعث من خلال الصراع المرير بين فارس وجورج ليكشف للقارئ حقيقة هذه الأحزاب وأن الصراع الداخلي بينها ساهم في حدوث الهزيمة التي فرضت على الجماهير الكادحة نتيجة تولي قيادة الأحزاب فئة لها مطامع شخصية في الوصول للسلطة والقيادة "هل انتهت مهمة الحزب بمجرد الوحدة بين مصر وسوريا؟، هل الوحدة التي آمنا بها تتم عن طريق المفاوضة بين حكومتين؟ هل الوحدة هي ردة فعل الجماهير أم أنها غاية مقدسة في عقيدة الحزب؟"(٣)، فالحركة برمتها -كما يصورها الكاتب- هشة ضعيفة قائمة على الغوغائية واستغلال الجماهير الكادحة، أهدافها مبطنة، عجزت عن توحيد تنظيماتها الداخلية، مما أدى إلى إفلاسها التاريخي الكامل(٤).

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٨٨-٢٨٩.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣٢٨.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٥٩-١٦٠.

(٤) ويبدو أن الكاتب لم يكتف بتصفية هذه التيارات القومية العربية مثل التيار الناصري لذا أفرد لهذا التيار الذي لم يأخذ حيزاً واسعاً في رواية (**أبناء القلعة**) رواية أخرى بعنوان (**الخاسرون**)، وقد صدرت الرواية ٢٠٠٠م والدراسة في طور الانتهاء، وقد بين فيها الكاتب أهم الممارسات السلبية لهذا التيار التي أدت إلى إخفاقه في تحقيق الوحدة القومية العربية.

- القوى الاقتصادية:

مع تصوير الرواية للقوى السياسية القومية، ركزت بشكل متضافر حيناً ومفتعل حيناً آخر على رموز القوى الاقتصادية المتعددة وممارساتها السلبية من خلال شخصيات متعددة مثل المليونير أنور علي وعواد النمر صاحب نقليات النمر وحرّان المرابي ومنعش صاحب مصنع الكازوز وأبي عبده صاحب المطعم، وقد بدت هذه القوى المتمثلة بالطبقة "البورجوازية"(١)، "والكومبرادورية"(٢)، بشكل عام تتصف بالاستهلاكية المهيمنة على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية القومية، وفدت من الأحياء الشعبية الفقيرة وكانت من العناصر المرفوضة والمقبولة في رؤية الكاتب، لأنها وإن كانت طموحة بدرجة قاسية إلا أن طموحها مادي حيواني فهي تطمح للمجد والشهرة كما تطمح للمرأة.

ويكشف السياق الروائي عن طبيعة هذه القوى، فهي قوى من منابت وأصول مختلفة أساسها معطوب، تطورها غير منتج، متخلفة، أمية غير متعلمة "كان أنور يراه ثوراً ينطح وبالكاد تعلم القراءة والكتابة، وبالكاد حفظ قواعد الحساب"(٣)، تابعة للغرب تلعب دور الوسيط فقط، عاجزة عن إحداث تغيير في المجتمع، وإن وجد فهو سطحي طفيف، لأنها تروج الصناعات الاستهلاكية التي تعتمد فيها على الغرب، لا تقوم بتنفيذ الصناعات الثقيلة التي تفوض تحديث المجتمع، فهي بورجوازية، كومبرادورية استهلاكية متخلفة غير منتجة أفقها محدود تستنزف قوى الجماهير الكادحة وتعتمد طرقاً غير مشروعة في أعمالها لتحقيق أهدافها، غير مؤهلة لممارسة دور القيادة الذي يمكّن جماهير الطبقة العاملة والعناصر المثقفة من خوض معركة بناء الأساس المادي والاقتصادي للمجتمع. "صدق منعش موضوع الرهن، ولكنه لم

---

(١) صفة لطبقة اجتماعية معينة أصبح هذا المصطلح اسماً لها، وهي اسم مشتق من الكلمة الفرنسية boarg، ومعناها القرية الكبيرة أو المدينة، والبورجوازي هو ساكن المدينة ويتمتع بالحقوق والخدمات المتحولة لهم، ويميز كارل ماركس بين البورجوازية الكبيرة (grand bourgeoisie) وتتكون من كبار أصحاب رؤوس الأموال ورجال المال والصناعة وكبار الملاك، والبورجوازية الصغيرة (Perry Bourgeoisie) وهي الطائفة التي تضم صغار المنتجين وأصحاب الحرف والمهن". انظر: بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعي**، مرجع سابق، ص٤٥، ومنظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم الثقافية، مرجع سابق، ص٨٦.

(٢) فئة من بورجوازية الدول المتخلفة اقتصاديا، تقوم بدور الوسيط بين الرأسمال الأجنبي والسوق الوطنية، وهي طبقة نشأت في العالم الثالث، جمعت أرباحاً وامتيازات على حساب شعبها". انظر: ناتاليا بغريسوفا، **معجم العلوم الاجتماعية**، مصطلحات وأعلام، ترجمة توفيق سلوم، ط١، دار التقدم، موسكو، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٤٣، وانظر: منظمة العمل العربية "التكوين الاجتماعي الاقتصادي في الأقطار العربية"، ط١، المعهد العربي للتخطيط، الكويت، ١٩٨١م، ص٤٣٩.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢١٨.

يقبله، ولا اعترف به، صرخ في وجه حران في باب مقهاه أسماه المرابى ومصاص دماء، لم يهدأ إلا بعد أن وضع حران يده على خصره كاشفاً عن المسدس: روح أحسن أخليك فطبسة"[١].

ويبدو أن الكاتب يريد القول: إن فكرة القومية العربية لا تمتلك أساسا اقتصاديا وصناعيا متيناً يهيئ لها ويساعد على نموها وازدهارها وتطورها كما حدث في أوروبا نتيجة الثورة الصناعية، فالبناء الاقتصادي القومي في المنطقة العربية هش -وسيط- استهلاكي، تابع للغرب، صناعاته خفيفة استهلاكية غير قادرة على تشكيل بنية تحتية تساهم مع القوى السياسية القومية في بناء وحدة عربية "كان متأكداً بينه وبين نفسه بأن الناس الذين عرفوا منعشاً لا يمكن أن ينسوه، وأن الكوكاكولا التي تمثل الاستعمار لن تصبح في أي يوم من الأيام بديلاً للصناعات الوطنية الأصلية"[٢].

والكاتب يشكك في تاريخ هذه القوى فيرى أن بدايتها مشوهة، نشأتها غير سليمة لم تأت من أصل اجتماعي اقتصادي واحد، بل مركب من عدة أصول تجمعها مصلحة واحدة وظرف تاريخي مواتٍ وقد جمعت أموالها بطرق غير مشروعة "البداية دائماً مشبوهة، البداية دائما حرام، وإن تذكرها عندما يسمع شيئاً من اليهود يتذكرها كلمحة سريعة خاطفة، ثم نسي من يتذكر الآن ذلك التاريخ؟"[٣]، لا تستند إلى أساس اقتصادي ونهوض صناعي شامل قوي بعيد عن الاستهلاك حتى تكتسب قوة وشرعية تمكنها من تحقيق وحدة قومية، لذا فهي قوى اقتصادية جاهلةً بسيطة متخلفة تابعة ذاتية تسعى لتحقيق مصالحها الشخصية، بكافة الوسائل، لا تعي مفهوم الوحدة، علاقاتها الاجتماعية ممزقة بائسة وكذا العواطف، لأنها تقوم على المصلحة زواج (ثروة مع ثروة) مثل زواج أنور علي من بهية وأم مالك، وزواج منعش من نجاح الشامية "كلما شكت نجاح إلى أمها رائحته الكريهة، وعدم احتمالها له، سارعت الأم إلى التخفيف عنها وطمأنتها، فهي لم تتزوج منعشاً وإنما تزوجت مصنع الكازوز الذي يمتلكه"[٤]. وقد انعكست ممارسات هذه القوى على صورة الحياة الثقافية في المنطقة فبدت متخلفة يهيمن عليها الهزال الفكري مما جعلها تفرز فئات متخلفة سلبية عاجزة عن أحداث تغيرات جذرية في الواقع المتخلف "العرب لا يعيشون إلا تحت حر الكرباج، نقل المعلم إلى التلاميذ لا يمكن أن ينجح من

---

(١) **المصدر ذاته**، ص١٩٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٧٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١٩٦.

(٤) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٥٤.

غير زجر أو عقاب، الليونة ليس سلبية النتائج على التلاميذ فحسب، ستفقد الأستاذ عمله أيضاً"(١).

الرؤية والأحداث:

فرضت طبيعة الرؤية المجسدة في رواية (أبناء القلعة) نوعية الأحداث وتطورها، إذ يلاحظ أن الرواية تتكون من أحداث متنوعة سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية قدمت من خلال مشاهد متعددة شكّلت المشاهد الأولى فيها بداية الأحداث الرئيسة وجاءت المشاهد الأخرى مكملة للأحداث بما يشبه عملية تدوير الحدث، حيث ينهي الكاتب المشهد الروائي مباشرة وينتقل لمشهد آخر أو يشير ببعض الكلمات ليدل على انتهاء المشهد وبداية مشهد جديد يتضمن أحداثاً جديدة، لذا تبدو المشاهد الروائية في الظاهر منفصلة غير مترابطة فاقدة للانسجام لا تسير وفق قانون السببية، فالحدث الذي يتناوله المشهد الأول، عن حد السبيل وحي القلعة ونكبة فلسطين ١٩٤٨م لا يرتبط بحدث المشهد الثاني الذي يتناول أحداثاً عن أسرة شمس الدين ولا يسرد ما يسرده المشهد الثالث عن شجرة السنديانة في حي القلعة، ولعل هذا الانتقال والتقطيع بين المشاهد الروائية لم ينجح فبدت الرواية صعبة ومتعبة للقارئ مما نتج عنها في النهاية كسر في بناء السرد (انحراف في السرد) وانتقال من شخصية لأخرى ومن لحظة زمنية لأخرى ومن مكان لآخر مما جعل القارئ يلاحقها من مشهد لآخر، متجاوزا القطع الحدثي الذي يوظفه الكاتب في المشاهد الروائية.

فالأحداث تقع في مشاهد متعددة مكتظة لا ينحدر المشهد الواحد من الآخر ولا يتصل به إلا برباط خفي لا يكتشفه القارئ إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية، ولعل هذا لا يسعف القارئ في استخلاص رؤية الكاتب العميقة في الرواية إلا بعد تخطيه قراءة العديد منها ثم يأتي المشهد النهائي من الفصل الأخير ليكشف رؤية الكاتب بوضوح تام المتجسدة في أن حدوث هزيمة حزيران أتت تحصيلاً حاصلاً لاهتراء وإفلاس (الأيديولوجية) القومية العربية وزيف أهدافها ومبادئها "لكن المأخذون بهول الكارثة لم يسمعوا في شرودهم الصوت ولا صداه، ولا أدركوا في ذهولهم الخبر ولا معناه، ولا أحسوا في شقائهم الذل ولا بلواه"(٢).

ولا تقتصر الأحداث في الرواية على الحدث الكبير ذي الأثر السياسي والاجتماعي والفكري: بل إنها مستمدة مما يدور في الحياة اليومية، إذ استطاع الكاتب أن يصوغ ما يعرض للفرد العادي في حياته اليومية من أحداث مهمة ويحولها إلى عمل روائي متكامل، له مغزاه

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص ٢٦٥.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٤٢٢.

الفكري الواضح. فالأحداث التي تجري في حي القلعة واقعية وما يدور بين أعضاء الأحزاب القومية واقعي والوحدة بين مصر وسورية واقع وانفصالها واقع وطرد كلوب باشا واقع وحرب حزيران ١٩٦٧ واقع، ولكن هذا لا يعني أن زياد قاسم مقيد بحقيقة الحدث، لأنه يكتب من الذاكرة "والذاكرة تضيف إلى الحدث وتنقص منه، وتلونه بألوان كثيرة"(١)، فقد أضفى الكاتب على الأحداث ما تسخو به مخيلته فجاءت واقعية ممزوجة بالخيال تعبر عن رؤيته بطريقة فنية موحية تثير القارئ وتدفعه للبقاء داخل الحدث حتى النهاية "أنصف المؤتمرون رفاقهم في الأردن واختاروا ختام جلسات مؤتمرهم القومي المنعقد في دمشق الأمين القطري في الأردن، أميناً عاماً للحزب، بعد إعلان النبأ ابتهج الرفاق في الأردن واغتبطوا واحتفلوا وشد الأستاذ منصور على يد فارس بعد أن تعانقا وهنأ كل منهما الآخر، قال الأستاذ منصور بثقة وزهو، نحن لا نرقص في العتمة يا رفيق فارس"(٢).

والكاتب يعتمد تطور أكثر من حدث في الوقت نفسه مما جعل الأحداث تسير بشكل متواز إذ سيطر السارد عليها من بداية الرواية حتى نهايتها ووجهها كما يريد، فجاءت مكتظة تطرح أفكاراً جاهزة معدة مسبقاً في ذهن الكاتب ليقدمها للقارئ بطريقة توحي بدلالة محددة للرواية مما جعل القارئ يشعر بثقل كاهل الأحداث التي بدت متعبة من الصعب تتبعها مباشرة حتى النهاية.

وقد فرضت الرؤية في الرواية اكتظاظ الأحداث وتنوعها وتكرار مشاهد كاملة لا مبرر لوجودها ولو حذفت لما تأثر بناء الرواية، فالمشهد رقم (٢٦) على سبيل المثال من الفصل الثاني لا مسوغ لوجوده جاء به الكاتب ليقدم أفكاراً عابرة بديهية عن سقف السيل وإعادة بنائه وترميمه، وكان من الأفضل أن يقدم الفكرة ذاتها من خلال محور الرواية، فالرواية الحديثة تتطلب أن يختفي المؤلف تماماً ولكن زياد قاسم لم يستطع أن يفعل هذا، فالسرد مليء بالتدخلات، بل أنه يتدخل بحشو السرد ليومئ بما سيقع من أحداث وبهذا "يفقد القارئ لذة المشاركة في التجربة الروائية بما يضيفه خياله"(٣).

الرؤية ونوعية الأحداث:

فرضت رؤية الكاتب في الرواية مجموعة من الأحداث تنمو وتتطور عبر مشاهد روائية متتابعة ومتوازية تتمثل في:

---

(١) حلواني، **الرواية والأيديولوجيا في سورية**، مرجع سابق، ص٢٠١.

(٢) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣٦٤.

(٣) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص١٣٣.

أولاً: الأحداث السياسية: وهي الغالبة والمهيمنة في الرواية حتى تكاد الرواية أن تكون رواية سياسية، لأن الكاتب أراد التحدث عن القوى القومية السياسية المسيطرة على الواقع والمتمثلة بالأحزاب القومية مثل حزب البعث وحركة القوميين العرب والتنظيم الناصري.

ويعتري هذه الأحداث السياسية نوع من الحقائق التاريخية البارزة التي حدثت في تلك الفترة مثل طرد كلوب باشا عام ١٩٥٦م والوحدة بين مصر وسورية ١٩٥٨م، والانقلابات السياسية والعسكرية وهزيمة حزيران ١٩٦٧م لتمد الرواية بالحركة والحياة والواقعية "أعلن الاستنفار التام بين صفوف الحزبيين تبعه استنفار مماثل أعلنه الجنرال جلوب، ففي غمرة الأحداث التي اجتاحت الدول العربية المجاورة ما بين مؤيد ومعارض لحلف بغداد، وصل إلى البلاد في شتاء ذلك العام رجل إنجليزي يدعى جيرالد تمبلر، فاحتجت صحيفة الحزب على زيارته، وهاجمته بعنف متهمة إياه والجنرال جلوب بمحاولة جر البلاد إلى الأحلاف العسكرية الغربية"[١].

وقد جاءت هذه الأحداث كإضاءات توهم القارئ بواقعية الحدث وصدقه من خلال مزجها بعدة عناصر كالخيال والتشويق والسخرية في محاولة لنقد الواقع وإدانته "بلاغ رقم (١): يمنع التجول في كافة أنحاء القطر العربي السوري اعتباراً من الساعة السادسة من صباح يوم الأربعاء ١٩٦٦/٢/٢٣م وحتى شعار آخر"[٢].

ويطرح الكاتب قضايا سياسية متعددة حول الأحزاب القومية وتطورها وشعاراتها وأهدافها ومبادئها وانقساماتها الداخلية وإفلاسها التاريخي الكامل، ولعلة أراد من ذلك أن يبين طبيعة هذه القوى السياسية القومية وممارستها السلبية التي بقيت تطفوا على السطح دون أن تحقيق الوحدة القومية العربية التي تنادي بها من خلال شعاراتها: "أما فارس فقد حمّلَ قيادة التنظيم خطيئتين(؟): الأولى كانت في قرارها حل الحزب، والثانية في التوقيع على وثيقة الانفصال، الرجل نفسه الذي وافق على حل الحزب من أجل الوحدة، يوقع الآن مباركاً انفصام عراها، من هو البيطار؟ ماذا يريد؟ أما آن الأوان ليلتحق بالحزب ويكف الحزب عن اللحاق به. إن الرد على الانفصال يجب أن يبدأ بمحاكمة البيطار وإدانة عبد الناصر. الأول لتوقيعه وثيقة الانفصال، والثاني لتخاذله في التصدي للانفصال وإحجامه عن قتال الانفصاليين"[٣].

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٠٧.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣٧٨.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٠٥.

ثانياً: الأحداث الاجتماعية:

وهي كثيرة في الرواية، إلا أنها لا توازي الأحداث السياسية، جاء بها الكاتب لتصوير الواقع الاجتماعي للقوى القومية في المنطقة، ولتعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة بينهما، وما يعتريها من زيف ونفاق وعطب وبلادة واستغلال.

وقد وظفها الكاتب بطريقة فنية موحية تجسد رؤيته لطبيعة العلاقات الاجتماعية المعطوبة التي تعيشها تلك الفئات الاجتماعية. وقد بدت هذه العلاقات كما جسدها السياق الروائي مضطربة متشرذمة معطوبة تفتقد التوافق والتآزر والانسجام قائمة على الاستغلال يعتريها الزيف والفوضى مثل علاقة منعش بعائلته، وأنور علي بموظفي شركته وزوجتيه بهية وأم مالك، وعلاقة أم مالك ومالك بفخري وجورج، والصحفي مصلح بفارس وأنطوان بعواد النمر وعواد النمر بزوجته، ولطفي بزوجته سمورة. "تعيش عائلته حياة ساكنة لا حيوية فيها، بالكاد يتحادث مع زوجته التي كان يعتبرها أكبر ظلم لحق به من أبيه، في المساء يتناول العشاء معهم باكراً في جلسة كئيبة تشبه جلسة الرهبان"(١). إلا أنها علاقات تفتقد الألفة "نسي حتى مقتل ابنته سلمى، وإذا ذكرته زوجته يقول: الله بيعوض... وبينه وبين نفسه يعتبر نجاحه في عمله تعويضا عن تلك الخسارة، مسكينة سلمى، كانت قرباناً"(٢).

ثالثاً: الأحداث الاقتصادية:

وتتناول الرواية حركة القوى الاقتصادية المتمثلة بالطبقة "البورجوازية الكومبرادورية" المهيمنة على الواقع الاقتصادي في المجتمع وكيفية تشكّلها وأهم ممارساتها السلبية، فبدت قوى مشوّهة لا جذور لها، متخلفة، تابعة، صناعاتها استهلاكية لا تمتلك مقومات البناء الاقتصادي مما انعكس سلبياً على حركة تطور المجتمع "ومثل قذيفة نووية، غشيت لها الأبصار، وسكنت بسببها الأحاسيس والأفكار، لم تعد المخيلة تستوعب أكثر من صورة زجاجة مائلة ينسكب سائلها الخمري ليغطي مجرى السيل بأكمله، فيبتلع مصنع أبي عبده، ويرتفع إلى سفح القلعة ليسقط فيه مصنع منعش، والناس سكارى يرقصون على أنغام الكوكوكولا..."(٣).

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٩٦.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٠٢.

الرؤية والشخصيات:

انعكست رؤية الكاتب على رسم الشخصيات في الرواية، فجاءت متعددة متلونة مرسومة بعناية لتجسد رؤية الكاتب للعالم. وقد جاءت شخصيات الرواية شخصيات إنسانية واقعية تنتمي إلى بيئات مختلفة وأصول متعددة، متنوعة بأفكارها واتجاهاتها وثقافاتها وأمزجتها وأهدافها وسلوكها وانتماءاتها الحزبية ونهاياتها.

وقد استطاع الكاتب عرض حياة الشخصيات الداخلية والخارجية في الرواية بدقة متناهية، فجاءت أكثر وضوحاً من حياة الشخصيات في التاريخ إذ استمدها من الواقع، بكافة متناقضاته بوصفها نماذج واقعية أضفى عليها بعض الحيل الفنية لا يهام القارئ بواقعيتها، ويبدو أن هذه الشخصيات معدّة منذ المشاهد الأولى لحمل رؤية الكاتب التي تبرز من ممارساتها اليومية، ولا سيّما أن "رؤية الكاتب هي التي تتحكم في اختيار موضوعه كما تتحكم أيضاً في اختيار جزئيات هذا الموضوع، مما يؤثر بدوره على بناء العمل الأدبي"(١).

ويكشف السياق الروائي أن رواية (أبناء القلعة) تنطوي على ثلاثة أنواع من الشخصيات تتحرك على مسرح الأحداث تتمثل في:

أولاً: الشخصيات السياسية.

ثانياً: الشخصيات البورجوازية.

ثالثاً: الشخصيات الثانوية.

أما الشخصيات السياسية فبدت متعددة تحتل حيزاً واسعاً في الرواية وتنتمي إلى اتجاهات سياسية وتمارس دوراً بارزاً على مسرح الأحداث كالشخصيات التي تمثل حزب البعث الاشتراكي مثل فارس والأستاذ منصور وبرجس وتبرز، والشخصيات التي تمثل حركة القوميين العرب مثل مالك، والشخصيات التي تمثل التنظيم الناصري مثل شخصية جورج.

وتقوم هذه الشخصيات بدور أساسي في تجسيد الإيهام بالواقعية وإقناع القارئ بوجودها، كما تكشف الرواية عن الصراعات الداخلية المريرة التي تموج بها وأدت إلى فشلها في تحقيق الوحدة القومية التي تطمح إليها، وسيختار البحث عدة شخصيات نموذجاً للقوى القومية السياسية،

---

(١) عبد المحسن بدر، **الروائي والأرض**، مرجع سابق، ص٦.

إذ سيقف البحث عند شخصية (فارس) بوصفه نموذجا لحزب البعث الاشتراكي وشخصية (مالك) نموذجاً لحركة القوميين العرب وشخصية (جورج) نموذجا للتنظيم الناصري.

أ- النماذج:

١- شخصية (فارس):

من الشخصيات السياسية المهمة التي تظهر على مسرح الأحداث في الرواية، تمثل حزب البعث تشكله وتطوره وانقسامه وانحلاله وانهياره، لقيت عناية الكاتب واهتمامه، قدمها على دفعات مستخدماً الوصف والحوار الداخلي والخارجي، فبرزت من خلال سلوكها وحركتها وتأثرها بالأحداث وصنعها لها. تسلط الرواية عدستها على مسيرة حياته بعد أن فقد والديه في طفولته وحلّت نكبة فلسطين ١٩٤٨م فترك فلسطين ليعيش مع خالته فوزية ذات الجذور الشركسية في حي القلعة أحد أحياء عمان الشعبية "احتضنت فوزية أبناء أختها واحتفلت وفخري بهما، وقدر لفوزية أن تصبح أماً دونما زواج، وقدر لفخري أن يتحول من ابن وحيد إلى أخ أكبر في حكاية ابتدأت ولم تنته بعد"(١). التحق في المدرسة هو وبرجس ابن الأستاذ منصور أحد أعضاء حزب البعث البارزين في عمان الذي هيأ له فرصة الانضمام إلى حزب البعث منذ نعومة أظفاره.

وقد وقعت أحداث مهمة أضاءت هذه الشخصية وكشفت ميولها السياسية وانتماءها الحزبي كحادثة المظاهرات التي وقعت في عمان ونتج عنها طرد كلوب باشا "فليجرب الإنجليز إعادة كلوب بالقوة، سيجدون في هذه الأرض مقبرة لكل إمبراطوريتهم"(٢)، يستمر فارس في انتمائه الحزبي الذي يرى فيه قوة وإرادة لا وسيلة للوصول إلى السلطة وتحقيق المصالح الذاتية، بدا عضواً بارزاً في الحزب، يغادر إلى دمشق لإكمال دراسته الجامعية، فتتجلى شخصيته الحزبية في الجامعة فتظهر ممارساته السياسية من خلال عقد الاجتماعات واللقاءات الطلابية المنظمة التي أكسبته شيئاً من الوعي والخبرة "العمل الحزبي ليس سحراً وليس فيه معجزات، الحزبيون ليسوا أنبياء، إنهم يصيبون ويخطئون، ينجحون ويتعثرون، المهم أن يحافظ الحزبي على إخلاصه وانتمائه الحزبي لا ينتمي للأشخاص بل للأهداف، الناس يتغيرون، الأشخاص يتبدلون، أما الحزب فخالد في أهدافه، هذه القناعة وهذا الإيمان يطهّر الحزبي من الأخطاء والذنوب ونتائج العثرات"(٣). ومن ثم تتنامى الأحداث وتتفاعل لتكشف أبعاداً جديدة لفارس ظهرت من

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١١٩.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٨٧.

خلال صراعه الحزبي التي تتمثل في رفضه حل الحزب الذي يرى فيه قوة يمكن من خلالها تحقيق الوحدة للجماهير "حل الحزب كان خطيئة لن ترتكب ثانية، ليس لأن البعث هو السلطة في سوريا والعراق، ، ولكن لأن الوحدة لا تكون ناضجة من غير البعث، السلطة هي طريق الحزب نحو تحقيق أهدافه السلطة سلاح البعث من أجل حماية مكتسباته، الوحدة يجب أن تتسع، يجب أن تفرضها الجماهير على الأنظمة الحاكمة"[١].

يعود إلى عمان ليدفع ثمن انتمائه الحزبي، فلا وظيفة ولا عمر "انقضت ثلاثة أشهر لم يوفق فارس في الحصول على وظيفة، الجهات الرسمية التي تقدم إليها بطلب عمل رفضت طلبه عليه أن يدفع ثمن انتمائه الحزبي"[٢] يفشل في زواجه من صباح فيعود إلى عمان من دمشق بعد حل الحزب خائباً "عاد فارس إلى عمان مهزوماً مخذولاً خائباً، الزوجة التي سجلت باسمه كانت امرأة لرجل آخر، الظروف تتجه دائماً لخدمة المسيء"[٣].

وتتفاعل الظروف العامة مع الظروف الخاصة لفارس حل الحزب والفشل العاطفي والوظيفي وموت أخيه نايف وانهيار منزله وموت خالته فوزية، فتدفع بفارس إلى الضياع والانهيار.

ولكن كيف انتهى فارس الذي يجسد صورة الحزب؟

لقد كشف تنامي الأحداث وتطورها شخصية فارس فبدت غير قادرة على مواجهة التحديات أو تحقيق أهدافها الحزبية فانتهت إلى الضياع والتشرد والإفلاس التام "أهذه هي النهاية يا فوزية؟ هل التقيت بنايف؟ من منكما جاء للآخر؟ إني أعرف عن مصيركما، فهل تعرفان عن مصيري؟ هل تعرفان إذا كنت أعيش بدايتي أم نهايتي؟ لا منزل يأويني الآن يا فوزية؟ ولا رفيق ولا صديق ولا حبيب، لا أدري إلى أين أذهب؟ لا أدري ماذا أعمل ولمن سأعمل؟ أنا وحيد يا فوزية وحيد.. أنا ميت مثلك يا فوزية، لقد مت معك، ربما مت قبلك؟ كنت أريد أن أكتب قصتك حتى تقرأيها، فلمن أكتب الآن..؟"[٤].

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٩٥-٢٩٦.

(٢) المصدر ذاته، ص٢٨٩.

(٣) المصدر ذاته، ص٣٨١.

(٤) المصدر ذاته، ص٤١٥.

٢- شخصية (مالك):

وتجسد رؤية الكاتب لحركة القوميين العرب، فبدت شخصية مشوهة انتهازية متسلقة معدّة بأسلوب يعكس واقع الحركة المشوّه "قال فخري وهو لا يصدق عينيه.. ولك عامل إمبراطور؟"[١].

والكاتب لا يهتم بإبراز أبعاد الشخصية المادية، إنما يهتم بأبعادها المعنوية لبجسد سلبية هذه الحركة وفشلها في تحقيق أهدافها القومية بسبب أطماعها ومصالحها التي صورها بالطاقة الكامنة في شخصية مالك، الطالب الفقير الانتهازي الذي عاش حياة الفقر الذي استغل صديقه فخري والمليونير أنور علي والحركة الناصرية لتحقيق أهدافه "كان فخري مقتنعا بينه وبين نفسه بزيف العلاقة مع مالك، قد يكون مقتنعاً بخداع مالك وانتهازيته، ولربما كان يسرقه"[٢].

ويكشف الحوار الداخلي ما يدور في أعماق مالك من انتهازية واستغلال وطمع واستبداد، فبدا شخصية متسلقة تتخذ من الآخرين وسيلة لتحقيق أهدافها، لا مبدأ لها ولا هدف إلا الوصول إلى السلطة بأي وسيلة ولو عن طريق التضحية بأمه. "تراجع حنقه عن الزواج شيئا فشيئا، لم يعد يراه هروباً، لم يعد يعتبره أمراً مجبراً عليه، أصبح يراه طريقاً إلى حياة أخرى، حياة ليس فيها فخري وزمرة فخري، حياة ليس فيها تملق أو استجداء، حياة ليست بحاجة إلى الناصرية أو غير الناصرية، إنه بعد أن كان يسعى للنفوذ في الجامعة من خلال الناصرية تأتيه الراحة والحماية والنفوذ، إنها تصبح ملكاً له تصبح إرادة تتحرك ذاتياً معه"[٣].

ولكن ما نهاية مالك؟ وما مصير هذه الشخصية الانتهازية؟

لقد استخدمت الرواية الفعل حركة وحواراً كما استخدمت حديث الآخرين لتلقي الضوء على نهاية هذه الشخصية التي تحولت إلى طاغية مستبدة متسلطة "في الاتحاد حقق مالك أحلامه في السلطة وأشبع رغباته في النفوذ والسيطرة، في الاتحاد اصبح مالك السيد المطلق من غير تحدٍّ أو منافسة أو مخاطرة، ورغم ذلك لم تنته تماماً مشاعر القلق التي أحاطت به وترعرعت معه"[٤].

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣١٣.

(٢) المصدر ذاته، ص١٤١.

(٣) المصدر ذاته، ص٢١٠.

(٤) المصدر ذاته، ص٣٠٢.

لكن نهاية مالك كانت مأساوية إذ قتل على أيدي منظمي حركة القوميين العرب "كاد الدافع السياسي أن يستبعد لولا البيان الذي صدر من حركة القوميين العرب متهمة فيه مالكا بخيانة التنظيم، حيا البيان حكم الثورة الذي نفذ بمالك كما ينفذ بكل عميل متعاون"(١).

لقد جاء اغتيال مالك من قبل الحركة ليجسد الانهيار الداخلي لهذه الحركة ويكشف عن نواياها وأساليبها الإرهابية في تحقيق أهدافها الذاتية على حساب المصلحة القومية التي تسعى الحركة في الظاهر لتحقيقها.

ويبدو أن هذا التشخيص السلبي الدقيق للحركة قادر على إثارة حنق القارئ تجاه الحركة القومية، إلاّ أنه بعيد عن إقناعه بأن مبادئ الحركة جميعها سلبية قائمة على الاستغلال والانتهازية.

٣- شخصية (جورج):

شخصية حزبية متقلبة متناقضة، رسم الكاتب خط سير حياتها بدقة متناهية منذ البداية، إذ صورت عدسة الرواية حياتها وكيفية نشأتها بطريقة "بانورامية" استفهامية تضع القارئ في لحظة نقاش مع نفسه حول طبيعة هذه الشخصية المتقلبة التي وضعت مطامعها الشخصية أولاً والوحدة القومية ثانياً. "كان الابن الوحيد لأبوين كادحين، يفلحان الأرض وينتظران عطاءها، فيرسلان له ما تيسر لهما، وما تبقى من احتياجاته قد تكفل الحزب بها"(٢). ظهر جورج على مسرح الأحداث ممثلاً لحزب البعث الاشتراكي ينادي بأهدافه، إلا أنه ما لبث أن تخلى عن الحزب وأهدافه لينتمي للتنظيم الناصري الذي يرى فيه تحقيقاً لمطامعه ونزعاته الذاتية التي عجز حزب البعث عن تحقيقها "جورج دفع الثمن أيضاً رفضت طلبات العمل التي تقدم بها بسبب انتمائه الحزبي، لكنه وجد الحل سريعاً، التنظيم الناصري ضمن له منحة لمتابعة دراسته العليا في مصر، حتى ذلك الوقت سوف يتفرغ للعمل الحزبي واستقطاب الأعضاء وإعدادهم وتنظيمهم"(٣).

ويرى الكاتب أن انتماء جورج إلى التنظيم الناصري وتخليه بسهولة عن مبادئ وعقيدة حزب البعث مبرر كاف ليكشف بصورة واضحة عن العطب والخلل والاهتراء الذي يسود هذه الحركات القومية، والنزعة الانتهازية التي تهيمن على أعضاءها "جورج الآن بوق الناصرية في

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣٢٨.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٦٥.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٢٨٠.

الجامعة"[١] "جورج في تقدمه على فارس بقدراته الشخصية كان يمتلك أيضا سلاحا فتاكا: عبد الناصر.."[٢].

- **الشخصيات البورجوازية:**

وهي متعددة في الرواية تمثل القوى الاقتصادية القومية في المنطقة، ويكشف السرد الروائي عن طبيعة هذه الشخصيات، فبدت أميّة غير متعلمة، معطوبة بدايتها مشبوهة ونهايتها مشوّهة ليس لها جذور علاقاتها الاجتماعية متصدعة مشروخة، صناعاتها استهلاكية، لا تمتلك مقومات اقتصادية لبناء وحدة اقتصادية قومية متكاملة مثل شخصية المليونير أنور علي تاجر الإطارات، وعواد النمر صاحب مؤسسة نقليات النمر ومحطة الغسيل وحران المرابي صاحب المقهى الذي جمع ثروته من المراباة، ومنعش صاحب مصنع الكازوز وأبي عبده صاحب المطعم.

وقد اختار البحث شخصية (عواد النمر) نموذجاً يمثل القوى البورجوازية في الرواية.

النموذج:

١. **شخصية (عواد النمر):**

شخصية بورجوازية لها سطوة اقتصادية، رسمها الكاتب بدقة متناهية، فبدت كما كشفها السياق الروائي شخصية أمية غير متعلمة ليس لها جذور تاريخية وفد من الأحياء الشعبية ليستقر في حي القلعة يبدأ بتكوين إمبراطورية النمر للنقليات، بدايته مشبوهة "صحيح أن ثراءه قد ابتدأ ببعض عمليات تهريب اليهود إلى فلسطين، ولكن هذا العمل لم يستمر طويلاً، كان بحاجة لأن يبدأ، والبداية دائماً صعبة، البداية دائماً مشبوهة، دائماً حرام، ولكنها حرام مشروع"[٣]. جمع ثروته عن طريق تهريب اليهود من سورية والعراق إلى فلسطين "يقال بأن ثروته قد جاءته نتيجة عمليات تهريب اليهود من سوريا والعراق إلى فلسطين"[٤]. وهو من العناصر المرفوضة في المجتمع التي فرضت وجودها بطرق ملتوية، فبدا مهيمنا على الواقع الاقتصادي في المنطقة، صناعاته استهلاكية لا تمكّن جماهير الطبقة العاملة والعناصر المثقفة من خوض معركة بناء الأساس المادي والاقتصادي للمجتمع، تحوّل إلى شخصية كومبرادورية

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٧٩.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٨٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١٢٤.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٤٦.

لها سطوتها الاقتصادية ونفوذها الواسع بعد أن توسّع في أعماله التجارية بمساعدة مدير أعماله اللبناني (أنطوان). لا يرى في ثروته إلا وسيلة لإشباع رغباته الذاتية وملذاته الجنسية فأصبح يمتلك أسطولاً للنقل البري وشحن البضائع في المنطقة "عواد النمر رجل سوق، ابن لهذه المهنة، لكن دون أنطوان كان يمكن أن تبقى صناعته محدودة، أنطوان ساعده في الحصول على وكالة كبرى للشحن، أنطوان أيضاً علمه بأن الشحن أكثر من عمولة وسمسرة، وأكثر من ونش أحمر، إنها صناعة كبيرة لا يستطيعها إلا رجل قوي الإرادة، مغامر مثل عواد، وعقل منظم هادئ مثل أنطوان"(١).

لقد استطاع الكاتب من خلال فعل الشخصية وحركتها وحوارها وحوار الآخرين عنها أن يبين طبيعة القوى الاقتصادية التي تمثلها، فبدت عاجزة عن النهوض في الأوضاع الاقتصادية وبناء قاعدة اقتصادية قوية قادرة على تشكيل وحدة اقتصادية قومية وذلك لعدم امتلاكها مقومات اقتصادية قد تسهم في بناء وحدة قومية عربية.

أما علاقاته الاجتماعية فبدت معطوبة مفتتة باردة لا يراها إلا من خلال عجلات ونشأته "إذا كانت زوجته تعاني من ذكريات سلمى ومن حرمان الأبناء، فإن عواداً لا يعاني إطلاقاً، لقد دهمت العجلات كل أفكاره وأحاسيسه ومشاعره ولم يبقَ في دماغه إلا صورة واحدة العجلات... دماغه محطة تتوقف فيها العجلات، كيف يمكن أن يسمع صوتاً غير صوت العجلات، كيف يمكن أن يحس بثقل غير ثقل العجلات، وكيف يمكن أن يدور في رأسه شيء مثلما تدور العجلات"(٢).

- **الشخصيات الثانوية:**

وهي نماذج متعددة تزخر بها الرواية وتشكل البنية الفنية للعمل برمته وتشكل الوحدة العضوية فيه، تتأثر بالأحداث وتتفاعل معها، فهي شخصيات حية وخصبة تنتمي إلى بيئات متعددة ويجمعها مكان واحد، تلعب دوراً أساسياً في تجسيد مبدأ الإيهام بالواقعية وإقناع الآخرين بوجودها مثل شخصية فوزية وفخري، وأم برجس، وأم مالك، ومحارب وأنطوان وصباح.

وظفها الكاتب لإلقاء الضوء على الشخصيات السياسية والبورجوازية التي تمثل القوى القومية العربية ولتكشف عن أهدافها واتجاهاتها ونزعاتها الذاتية وعن إفلاسها في تحقيق أهدافها المتمثلة في الوحدة القومية العربية، وقد اختار البحث شخصية فوزية كنموذج لهذه الشخصيات.

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٩٥.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٩٦-١٩٧.

النموذج:

١- شخصية (فوزية):

من الشخصيات الفاعلة في الرواية، رسمها الكاتب بدقة متناهية لتجسد رؤيته المتمثلة في الكشف عن إفلاس القوى القومية العربية في هزيمة حزيران ١٩٦٧م.

تظهر فوزية في الرواية ذات الأصول الشركسية والمقيمة في حي القلعة من خلال أفعالها وتضحياتها وحركتها وسلوكها ومن خلال حديث الآخرين عنها، تتحرك وتتفعل وتتألم في عالم خرب سلبي على حافة الانهيار، فقدت أحد ساقيها في حادث سيارة، وأصبحت أمّاً لأولاد شقيقتها وأخيها فخري بعد نكبة ١٩٤٨م.

ظهرت كما كشفها السياق الروائي مناضلة مكافحة، تلقت صدمة عنيفة حين استشهد ابن أختها نايف في أحداث معركة السموع "فوزية التي جاهدت حتى تخفي آلامها يوم بترت ساقها، وكبتت أحزانها يوم ماتت شقيقتها، فلم ترتد ثياب الحداد رأفة بأبيها، ولم ترتديها(؟) أيضا بعدما مات أبوها، إكراماً لفخري وحرصاً عليه، تكشف الآن عن حزنها، لماذا نايف من بين الجميع؟ لماذا فعلت بي هكذا يا نايف؟ يا ويل ويلي يا نايف"(١).

نهايتها مأساوية تتعرض لقذيفة إثر أحداث ١٩٦٧م، فيهدم منزلها وتفقد ساقها الثانية ويمزق جسدها، وقد لقيت شخصية فوزية جلّ اهتمام الكاتب وعنايته، فهو يقدمها على دفعات كما أنها تنمو وتتطور من خلال التفاعل مع الأحداث، ولم يأت انهيار فوزية فجائيا فقد مهد الكاتب له طويلاً، وصور بدقة زمن المعاناة والحرمان الذي كانت تمر به بعد موت شقيقتها ووالدها، فجاء موتها ليجسد انهيار القوى القومية العربية وإخفاقها في تحقيق الوحدة "هل ستقضي العمر بلا ساقين؟ نصيب، نصيب، إنه لا يرضى لها هذا المصير، أنتم لا تعرفون ما هي فوزية؟ أنتم لا تعرفون من هي فوزية؟ فهي ليست بشراً يموت ولا جسداً يبلى، إنها كيان، إنها وجدان، إنها وطن، وهل تموت الأوطان؟ وهل تبتر ساقيها الأوطان"(٢). فموت فوزية يعني موت الوحدة القومية العربية وانهيارها الكامل كما يرى الكاتب وهذا رأي فيه نوع من المبالغة.

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٤٠٢.

(٢) المصدر ذاته، ص٤١١.

الرؤية والزمان والمكان:

يرتبط الإطار الزماني والمكاني في الرواية برؤية الكاتب وفكرتها الرئيسة، لذا يلاحظ أن اختيار الزمان والمكان في الرواية لم يأت مصادفة بل جاء ليسهم في تجسيد فكرة الرواية من خلال تضافرها مع عناصر الرواية الأخرى.

فالكاتب يرى أن القوى القومية العربية باتت عاجزة عن إدراك المتناقضات في الواقع نتيجة إفلاسها النهائي في تحقيق أهدافها القومية المتمثلة بالوحدة، وارتباطاً مع هذه الرؤية فإن أحداث الرواية تبدأ في (حي القلعة) المكان الذي يشكل واقعاً مشتركاً للقوى القومية ومركزاً رئيساً لممارساتها فحي القلعة يجمع نسيجاً اجتماعياً متنوعاً (بدو وشركس وحضر وفلاحون)، ذات منابت وأصول مختلفة (سورية وأردنية ولبنانية وفلسطينية) تجمعت في هذا الحي لتشكل قاعدة للقوى القومية العربية، "الشارع العلوي يحيط برأس المنحدر كطوق مسوّد حول عنق جني عملاق، وعلى رأس المنحدر يجثم أكبر أثر في المدينة صنعته الطبيعة وصقلته أيدي السكان: القلعة"(١). وقد اختار الكاتب بيئة الرواية ورسمها متأثراً بتجاربه وملاحظاته ومشاهداته وخياله: فهو ابن هذه البيئة فعرف سكانها وأوصافهم وهيئة بيوتهم وأساليب معيشتهم وكيفية التعامل معهم، فاستطاع بذلك أن يكشف من خلال المكان طبيعة الشخصيات القومية التي تنتمي إليها، وأثرها في سلوكها وطبيعتها ونمط معيشتها ومصيرها ولا سيّما أن المكان من العناصر الروائية المهمة التي تسهم في الكشف عن الشخصيات وإضاءتها، لأنه -كما يرى بعض النقاد- "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ويحمل جزءاً من أخلاق وأفكار ووعي ساكنيه، ومن خلال الأماكن يستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"(٢). "وحلّت بالفلسطينيين نكبتهم الأولى، وأخذت أفواج اللاجئين تصل إلى عمان، فاستقبلتهم المدينة بتلالها المكشوفة ووديانها الضيقة، وأطلالها المهترئة، فأسرع الناس إلى جوانب السيل والسفوح القريبة منه ينصبون خيامهم ويرفعون عرائشهم ويبنون أكواخهم، ويخنقون ذكرى الهجرة في إرادة الحياة، فتنفست عمان أنفاس الخلود وأضافت

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٣.

(٢) مساعدة، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، مرجع سابق، ص٩.

لترابها وجوداً"[١] والكاتب لم يسلط عدسة الرواية على مكان واحد لتدور فيه أحداث الرواية، إنما تنتقل إلى أماكن أخرى مثل دمشق حيث الاضطرابات والتكتلات الحزبية وانهيار حزب البعث والوحدة المصرية السورية، ومصر حيث الفساد والتسلط والبغي والاستغلال والانتهازية وفلسطين حيث الثورات والاضطرابات والتفكك. ولعل لهذه الانتقالات المكانية في الرواية مسوغاتها إذ أراد أن يبين أن هزيمة حزيران ١٩٦٧م قد حدثت في تلك الأماكن التي تشكل مركزاً للقوى القومية العربية التي ندبت نفسها لتحقيقها، فانهارت وانهارت الوحدة معها. من هنا جاءت الانتقالات لإدانة الوحدة القومية والعروبة وإفلاسها التاريخي الكامل. "للمرة الأولى يزور دمشق بعدما تولى الحزب السلطة ومن فوق تلة صغيرة اعتلتها السيارة سريعا ظهرت دمشق بضيائها وبهائها وسموها وخلودها، إنها مدينته، مدينة الحزب والرفاق، مدينة البعث، مدينة العرب"[٢].

ولا يقتصر تأثير المكان في الرواية على تطور الأحداث ومصير الشخصيات وعالمها الداخلي والخارجي وإيقاع الرواية (سرعة الأحداث أو بطئها)، بل يمتد لعنوان الرواية (أبناء القلعة) الذي يجسد إحساس الكاتب بأهمية المكان وعمقه وتأثيره وسطوته التاريخية وعلاقته المباشرة بطبيعة الأحداث وسلوك الشخصيات التي تمثل القوى القومية على اعتبار "أن المكان ذو دلالة قوية على طبيعة الشخصيات التي تشكل عالم الرواية"[٣]. فهو ليس مجرد سلسلة من التنقلات التي تنتقل بينها الشخصيات أثناء القصة.

ويلجأ الكاتب إلى وصف الأماكن التي تجري فيها الأحداث لإيهام القارئ بالواقعية ولما لها من دور مهم في تكوين الشخوص، ولفهم الأسرار الدفينة للشخصيات الروائية وتحديد طبيعتها واتجاهاتها. "وعلى الجانب الآخر للمجرى وفي مواجهة المدرج الروماني مباشرة، يقع الجبل شديد الانحدار، شقت في سفوحه ثلاثة شوارع تصل الوادي بالقمة، أقيمت على جانبيها أبنية من الحجر وبيوت من الطين والقش تحيط بها أشجار متفاوتة القامة والشكل، وبينها هنا وهناك خيام من الشادر وأكواخ من الصفيح الصدئ"[٤]. ولعل هذا الوصف الدال للأمكنة يمهد بدوره للأحداث السياسية والقومية والاجتماعية التالية. فالمكان في الرواية بدا عنصرا فاعلا وموحياً بدلالات متعددة عند الكاتب إذ استطاع إظهار عمق الإحساس بتغير الظروف وحدّة

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣٧١.

(٣) طه وادي، **الرواية السياسية**، ط١، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٠٥.

(٤) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٣.

الواقع بكل تغيراته وتطورات الحياة مثل منزل شمس الدين الذي انهار وتلاشى عند تعرضه لإحدى قذائف العدو في حرب ١٩٦٧م، وقد جاء الانهيار ليجسد انهيار القوى القومية العربية وإفلاسها التام "في نهاية ذلك الأسبوع جاءت الطائرات فقصفت أولاً مطار عمان، ثم قصفت الديوان الملكي، وعندما تصدت لها المدفعية المضادة من على رأس القلعة ردت عليها الصواريخ، فأصابت المجموعة الأولى القلعة التي لم تهتز أحجارها، وأصابت الثانية منزل شمس الدين، فسقطت الشرفة وتهاوى سقف الصالة وعلا غبار"[١]. بل إنه يتفاعل مع شخوصه الذين يقومون فيه مما يجعله في حالة تأثير وتأثر زاخراً بالأشياء متزامناً مع الأحداث والشخصيات وحركات التغير الاجتماعي "وأحسوا بأنهم يطيرون مع القلعة إلى الأعلى إلى الأعلى، وإذا بالأرض قلب عربي وشمخت الأنوف شموخ القلعة لتحملهم ويحملوها"[٢].

أما الزمن فهو محدد بشكل مباشر إذ تدور أحداث الرواية ما بين عامي (١٩٤٥-١٩٦٧م) وهو تاريخ له مغزاه إذ يهدف الكاتب من وراء هذا التحديد الدقيق إلى التركيز على القوى القومية التي بدأت بالظهور والتملك والتطور والوصول إلى السلطة والإفلاس التاريخي الكامل في تلك الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية "وفي ذلك الشتاء الذي أعقب سقوط برلين ودمار هيروشيما كانت الطبيعة تزأر صاخبة وقطرات المطر تنهمر في خطوط شفافة متواصلة تنمو فوق المنحدرات"[٣].

أما النهاية فجاءت محددة واضحة تجسد إفلاس القوى القومية واهتراء مبادئها "انسحبت قواتنا إلى خط الدفاع الثاني، والاستعدادات اتخذت لاستقبال أبنائنا النازحين"[٤]. وتجدر الإشارة هنا أن الفترة الزمانية التي تدور فيها أحداث الرواية هي نفس الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث رواية (الخاسرون)[٥] التي تدور إحداثها ما بين عامي (١٩٣٦-١٩٦٦م). وقد فرضت رؤية الكاتب تحديد الإطارات الجزئية للزمن في كل فصل من فصول الرواية، فأحداث الفصل الأول تدور في أعقاب حرب هيروشيما وقبيل نكبة ١٩٤٨م وتنتهي بحادثة طرد كلوب باشا ١٩٥٦م "الملك طرد كلوب، البسطاء أرادوها هكذا"[٦].

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٤١٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٨٩.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١٣.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٤٢٢.

(٥) زياد قاسم، **الخاسرون**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

(٦) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١١٨.

أما الفصل الثاني فتبدأ أحداثه بعام ١٩٥٦م وتنتهي بحل حزب البعث في سورية عام ١٩٥٨م وإقامة الوحدة بين مصر وسورية "هز رأسه بتثاقل وأضاف، هل الحزب في سورية سابقة خطيرة. لقد التزم جورج بقرار القيادة في حل الحزب، إنه من دعاة الوحدة وهذا حقه إذا كان يؤمن بذلك، وكما قرر بضعة أشخاص مصير الحزب على هذا النحو، فمن يضمن أن لا يقرره دائماً بضعة أشخاص"[١].

وتبدأ أحداث الفصل الثالث مع انهيار الوحدة بين مصر وسورية ١٩٦١م "انهارت الوحدة بين مصر وسوريا، وتحول الخلاف في الرأي بين جورج وفارس إلى خصام وقطيعة"[٢]. وتنتهي بأحداث ٢٢ شباط ١٩٦٦م واعتقال قادة حزب البعث في دمشق "استدار الموظف إلى المذياع وأدار مفتاح التشغيل فصدحت الأنغام العسكرية، وما هي إلا دقائق حتى هدر صوت المذياع "بلاغ رقم (١) يمنع التجول في كافة أنحاء القطر العربي السوري اعتبارا من الساعة السادسة من صباح اليوم الأربعاء ٢٣-٢-١٩٦٦م وحتى إشعار آخر"[٣]. ولهذا التحديد الدقيق دلالات متعددة إذ يسلط الكاتب من خلاله عدسة الرواية على الأحداث والوقائع البارزة التي تعرضت لها القوى القومية في فترة ظهورها وتطورها ليكشف بالتالي عن إخفاقها وإفلاسها في تحقيق أهدافها.

وقد فرضت رؤية الكاتب في الرواية تلخيص الزمن وحذفه وإغفاله بما يتناسب ورؤية الكاتب، ولعل الكاتب أراد من ذلك إغفال فترات زمنية فاعلة مثل العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦م، لأنها تتناقض مع رؤيته المتمثلة في تشويه القوى القومية العربية والكشف عن ممارساتها السلبية التي أسهمت في هزيمة حزيران ١٩٦٧.

وكما أن الكاتب وظّف الزمن بشكل مكثف وموجز قد لا يشعر القارئ به أو بالتغيرات التي حصلت خلاله مثل قوله: "انقضت سنوات، نسي خالد معها تلك المضايقات، وذلك الضغط الذي كاد يقتله"[٤]. ويلجأ الكاتب أيضاً لاستخدام إشارات زمنية حقيقية مثل طرد كلوب باشا ١٩٥٦م، والوحدة بين سوريا ومصر ١٩٥٨م وانفصالها ١٩٦١م لإيهام القارئ بالواقعية وليبعد

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص١٧٩-١٨٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٠٥.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٣٧٨.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٢٣٨.

الناقد عن المطابقة بين الزمن الروائي والزمن الخارجي "ويخلصه من المشكلات التي تنجم عن هذه المطابقة كإسقاط المواقف والآراء الخلقية والسياسية على النص الروائي"(١).

فالزمن في الرواية ليس مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض "ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقفها في إطار السيرورة"(٢)، أو مجرد إطار عام للأحداث، بل له معنى ودلالات يجسدان رؤية الكاتب بطريقة فنية، لذا فالكاتب لا يختار الفترة الزمنية التي تدور فيها الأحداث الروائية عبثاً، بل ترتبط أشد ارتباطاً بهذه الأحداث التي لا نزال نعيش آثارها ونتلظى بنيران نتائجها إذ خلقت ظروفاً "تهبط بإنسانية الإنسان العربي إلى حدها الأدنى"(٣).

فالزمان في الرواية له انعكاساته الفنية على الذات والحدث واللغة، وللمكان أثره على بيئة الفن أي البيئة المكانية للقصة، وبالتالي أثره على الحدث واللغة والذات، وهذا ما يؤيده (أندريه لاندا) بقوله: "فالواقع أن معاني الزمان والمكان متوافقة ومن منطلق هذا التلازم في بنية الرواية انعكس التتابع الزماني والمكاني على أشكال القصص وعلى طريقة (التكنيك) الرواية"(٤).

لذلك استطاع الكاتب من خلال الإطار الزماني والمكاني الكشف عن أبعاد الشخصيات وتحديد صراعها مع واقعها ومع ذواتها في الوقت نفسه ورصد الحركات الداخلية لها ولا سيما أن كلاً من الزمان والمكان يؤثر في أخلاق الشخصيات وعاداتها كما يؤثر في طبيعة المواقف والمشكلات والصراع الذي يحدث فيه.

الرؤية والأساليب السردية:

فرضت رؤية الكاتب في الرواية جملة من الأساليب السردية وظفها الكاتب لتجسيد رؤيته وتحقيق التوازن للبناء الروائي، وتتمثل في:

---

(١) سمر روحي الفيصل، **بناء الرواية العربية في سورية**، ط١، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٥م، ص١٦٠.

(٢) الماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

(٣) الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٩٨.

(٤) أندريه لاند، **العقل والمعايير**، ترجمة: نظمي لوقا، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٩م، ص٣٠.

أولاً: الضمائر.

يلاحظ أن السرد يتم بضمير الغائب من بداية الرواية وحتى نهايتها، إذ يتسلّم الراوي التقليدي (العليم بكل شيء) دفة السرد فيصف ويعلق ويكرر ويستطرد ويستبق الأحداث ويفسر المواقف ويناقشها ويسترسل ويصدر الأحكام ويلخص الأحداث، وينفذ إلى خفايا الشخصيات لتحدث عن أدق التفاصيل المتعلقة بها، وما يدور في باطنها من هواجس وأفكار وانفعالات وأحلام[١]، ولا سيما أن هذا الأسلوب السردي يشكل وسيلة صالحة "يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء"[٢]، ويتوسل به لإضاءة وجهة نظره ويمكن من خلال المثال التالي ملاحظة تعليق السارد بضمير الغائب عليها: "الصخب يزداد وطبول الحرب تقرع وهيئة الأمم تدعو إلى ضبط النفس، والرفاق في الأردن بلا تنظيم ولا موقف، بعض منهم قال بأنه ينتظر موقف القيادة القومية الشرعية، إنهم مجموعة من العسكريين، المؤتمرات القويمة التي يعقدونها باطلة، إنها تفتقد الشرعية، إنها مجرد مظاهرات ولاء. البيانات القومية التي يصدرونها لا تمت للعقيدة بصلة، إنها مجرد كلمات رنانة جوفاء"[٣].

وقد وظف الكاتب هذا الأسلوب السردي التقليدي على الرغم من أنه أسلوب سردي قديم هجره كتاب الرواية، لأنه يساعده في تقمص الأحداث وتقديم ما يدور في مخيلته من آراء وأفكار من خلال تحكمه بالشخصيات، وما تقوم به من أحداث يسيرها بطريقة تقنع القارئ بواقعية الحدث وكأن ضمير الغائب (الهو) الرواية نفسها، بل كأنه زمنها نفسه. ولا شك أن هذا الأسلوب السردي الذي وظفه الكاتب في الرواية "كالواقعية الذاتية وكالتقويم، السلوكي و(كالحوار التحتاني) يمكن أن يخلق آثاراً عظيمة، قوية الدلالة" بحيث يصبح الكاتب قادرا على "بناء عالم تخيّلي قصصي.. وواسعٍ ومعقد"[٤].

إلا أن التدخلات غير المباشرة من قبل السارد وعدم تسويغها في بعض الأماكن أدى إلى خدش الزاوية القصصية، ومن ثم فشل الكاتب في الاحتفاظ باهتمام القارئ، ولعل الكاتب لجأ إلى هذا الأسلوب السردي التقليدي ليخفي عجز الحركة الداخلية عن التطور في إطار فني شامل،

---

(١) يوظف الكاتب هذا الأسلوب السردي (بضمير الغائب) كما في رواية **الخاسرون**.

(٢) مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص١٧٧.

(٣) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٤٠٨-٤٠٩.

(٤) رولان بورونوف (وآخرون)، **عالم القصة**، ترجمة نهار التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، ١٩٩١م، ص١٧٦.

ولعل هذا التدخل المليء بالشرح والتفسير والتعليق من قبل السارد "يعد عيبا من عيوب الرواية في نظر النقاد"(١).

ثانياً: الاستباق.

من التقنيات ذات الحضور الكبير التي تزخر بها الرواية وتتكرر عبر مشاهدها الروائية، وظفها الكاتب ليعلن من خلالها عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها زمنيا ثم يسترسل بالتعليق عليها لاحقاً، وهو بذلك يهيئ القارئ لوقوع الحدث دون أن يفاجئه به ليقدم له أفكارا مباشرة تسعفه في استخلاص المقولة الكلية للرواية على اعتبار أن المقدمات تفضي إلى النتائج وكأن الكاتب يريد القول: أن أفعال القوى القومية وممارساتها السلبية تفضي بالنهاية إلى إفلاسها في تحقيق أهدافها "توفي أنور علي بعد شهرين من موت مالك، وقبل يومين فقط عن اعتقال الفاعلين، بموته تحرر من قبضته بهية، وتحررت أم مالك، وفي المؤسسة تحرر الموظفون من أقفاصهم"(٢). ولعل كثرة التدخلات السردية التقريرية المباشرة غير المستساغة التي اضطرت الكاتب لاستباق الأحداث والاعتراف بنتائجها جعلت العمل الأدبي يفقد مسحة من الحركة والحياة ويفقده أشياء من الظواهر الفنية.

ثالثاً: الحوار الداخلي.

من الأساليب السردية الحديثة التي تتبوأ حيزاً واسعاً في الرواية، وظفها الكاتب لإضاءة البعد النفسي للشخصيات والكشف عن مواقفها ومعاناتها والتطور الذي يطرأ عليها ليجعل القارئ يحس بوقع العالم الخارجي، لأن ما يدور داخل النفس ما هو إلا امتداد لما تجابهه خارجها إذ أن ما "يحدث خارج الذات الإنسانية له مدى كبير في داخلها"(٣)، ولا سيما أن الحوار الداخلي تخلط فيه الشخصية ماضيها وحاضرها بمستقبلها "مازجة الحقيقة بالحلم، والواقع واليأس بالأمل في محاولة أن تتبين نفسها وأن تعرف ذاتها"(٤). لقد استطاع زياد قاسم من خلال هذا الأسلوب السردي التوغل داخل ذات الشخصيات لكشف التناقضات والإحباطات التي تنتاب هذه الشخصيات ليسوغ سقوطها في النهاية. كما في المقطع التالي من الحوار الداخلي الذي يدور في أعماق فارس "أين هي قوة الجماهير؟" لماذا لا تصنع العجائب كما كانت تفعل من قبل؟

---

(١) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٥٥٠.

(٢) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٣٤٦.

(٣) سماحة، **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، مرجع سابق، ص٣٩.

(٤) جان إيف تادييه، **الرواية في القرن العشرين**، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م، ص٣٧.

لماذا لا تحرك صفحات التاريخ كما فعلت قبل سنين؟ هل استكانت؟ هل أوكلت مهمتها التاريخية إلى سواها؟ هل جيّر بها إلى الحكومات؟ إلى السلطات؟ إلى الدبابات؟ أين مقالاتك يا أستاذ منصور؟ لماذا أنت صامت؟ هل الصمت بليغ إلى هذه الدرجة؟ وأنت يا جورج؟ أين خطاباتك الملتهبة؟ لماذا تراقب عن بعد ولا تفعل شيئاً، هل تنتظر عفوية الجماهير حتى تفعل العجائب؟ الجماهير بائسة يا جورج والحركة الثورية لم يعد لها تأثير، السبب واضح. إنها الخيبات التي منيت بها ومن الحركة الثورية نفسها، الجماهير لم تمت، ولكن الحركة الثورية هي التي ماتت إرادتها"(١).

وقد فرضت رؤية الكاتب نوع الحوار في الرواية فجاء منظماً دقيقاً مدروساً وموجها يتحكم به الراوي ويتدخل في حيثياته بالتعليق المباشر وإصدار الأحكام، ليكشف من خلاله عن مستوى وعي الشخصيات القومية العربية التي تنادي بتحقيق الوحدة القومية العربية، مما أفقده بعض ظواهره الفنية كما في الحوار الداخلي الذي يدور في أعماق لطفي "حرّان يجلس في مقهاه كأنه النسر في عشه، هذا الأمي الذي فاق اليهود قدرة على بيع النقود وشرائها، هل يجعله أعظم خيانة من عواد النمر الذي عمل على تهريب اليهود إلى فلسطين؟ هل يجعله أكثر إجراما من قاتل سلمى ابنة عواد النمر؟ آه لو كنت شريكي يا حرّان، معقول لم تسمع عن سمورة حتى الآن يا حران"(٢).

رابعاً: الأحلام.

وقد بدت قليلة في الرواية: وظفها الكاتب لإضاءة كيان الشخصية الداخلي وكشف أدق خفاياها لتظهر أوضح وأقرب إلى نفس القارئ.

والحلم في الرواية منظم منضبط يتحكم الكاتب في حيثياته بما يتلاءم مع رؤيته المتمثلة في رسم الشخصيات التي تمثل القوى القومية العربية من الداخل لمعرفة حركتها وفعلها وقولها وما تحلم به ولا سيما أن هذا الأسلوب السردي يسعف الشخصية في "الهروب من الواقع القاسي أو الهروب إلى عالم لا يوجد فيه منطق ولا يحكمه عقل"(٣). كحال أنور علي وهو يصارع الموت "في الحجرة يعيش حالماً في حاضره، فهو يبني بسرعة أن (؟) أراد البناء، ويهدم بلحظة أن (؟) أراد الهدم، كل شيء يمكن شراؤه، كل شيء يمكن بيعه. كل شيء يمكن ترويضه شيئا

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢٩٧.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٠٧.

(٣) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٤٣.

واحداً لم يعرفه أنور كيف يؤخذ ومتى يؤخذ..؟، المرأة، الرجل في مخيلة أنور علي لا يختلف عن البهيمة، ما نجده في الحيوان نجده في الرجل"(١).

أما الحوار فيأخذ جزءاً مهماً في الرواية وظفه الكاتب بطريقة معبرة توحي برؤيته.. إذ استطاع الكاتب من خلاله توضيح سيكولوجية الشخصيات ومواقفها الفكرية والسياسية وانتماءاتها المتنوعة ولا سيّما أنه أقدر الأساليب على "إقناع القارئ بأن شخصيات الرواية حيّة وهو كذلك أكثرها إثارة لاهتمام القارئ وجلباً لاستمتاعه"(٢). إلا أن الكاتب في الرواية بحكم قبضته على الحوار ويخضع المشاهد الحوارية في الغالب لتدخله مباشرة، إذ يفرض شخصيته وفكرة على فعل شخصياته وحركتها بما يخدم رؤيته التي يسعى لتجسيدها في عمله الروائي كما في المقطع الحواري التالية:

"قال أبو وداد موجهاً حديثه للأستاذ منصور: أخونا أبو حنيك يقول بأن الحكومة أخطأت في إطلاق حرية الصحافة.

قال الأستاذ منصور: يا سلام، عرفها لوحده؟

أضاف أبو وداد: قال أيضاً بأن الأمر لو ترك له لما كان في البلاد إلا صحيفة واحدة تنطق باسم الحكومة، سأل الأستاذ منصور ساخراً،: أية حكومة يقصد..؟ حكومتنا أم حكومة الإنجليز..؟

وتضاحكوا جميعاً، فقال أبو وداد: الصحيح إنه يقصد نفسه، فهو يحكم البلاد بلا منازع.

قال الأستاذ منصور: لن يطول هذا الأمر وسوف نرى.

قال أبو وداد: أظن بأنه سيطول، الرجل مسيطر على كل شيء، إنه يستطيع تغير الوزارة إذا ما شاء.

قالت أم برجس: يخسى.

قالت فوزية: يخسى هو وكل الإنجليز.

قال الأستاذ منصور: لن يرضى الملك بأن تظل قيادة الجيش بيد هذا الإنجليزي الدكتاتور.

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٢١٩-٢٢٠.

(٢) إليزابيث بوين، **الشخصية في صناعة الرواية**، الآداب، شباط، ١٩٧٧م، بيروت، ٣٣-٣٥.

قال أبو وداد: جلوب باشا يعني الإنجليز، والملك يعرف ذلك، إذا أقاله فإنه سيتحدى الإنجليز ولا أظن أن الوقت مناسب، لم تنقض أشهر بعد على تتويجه.

قال الأستاذ منصور: هذا صحيح، ولكن حتى يحين ذلك اليوم، يجب أن نسمع الملك أصواتنا يجب أن نستمر في الكتابة والتظاهر والاحتجاج ويجب أن نؤكد له بأن الأمة تقف بأجمعها معه، فهو لن يتحدى الإنجليز وحده بل يشاركه التحدي الشعب بأسره، بل الأمة العربية بأكملها"(١).

فالكاتب وظف الحوار السابق، مرة للتعبير عن طبيعة الشخصيات ومرة للإخبار، ومرة ليمهد من خلاله لما سيأتي من أحداث، وهو أسلوب يكرره الكاتب في رواية (الخاسرون).

الرؤية واللغة:

فرضت رؤية الكاتب في الرواية لغة محددة توحي بدلالات متعددة، فقد زاوجت لغة السرد بين اللغة التقريرية واللغة التصويرية بما يتلاءم وسير الأحداث، وهذا ما نلمسه في رواية (الخاسرون). وقد هيمنت اللغة التقريرية المباشرة على السرد في بعض المشاهد الروائية فبدت الأحداث جافة أحكم الكاتب سطوته عليها. ويبدو أن الكاتب اتخذ من السرد بلغة تقريرية مباشرة وسيلة لإسقاط أفكار جاهزة داخل الشكل الروائي عن القوى القومية وأهم ممارساتها ومن ثم إفلاسها التاريخي "أما الدعوة إلى حل الحزب على أساس الحاجة القومية ومن أجل دولة وحدوية، فإنه أكبر ضربة وجهت للنضال العربي الحديث، إنها ضربة لم يستطعها الاستعمار بكل جيوشه وأعوانه، إن حل الحزب ليس ضربة شديدة للحزب والحزبيين، إنه عملية انتحار عقائدي"(٢).

وقد وظف الكاتب اللغة التقريرية ليقدم من خلالها تقارير مطولة عن الصفات العامة للشخصيات الرئيسة وتاريخ هذه الشخصيات بأسلوب علمي له خطورته على طبيعة الرواية إذ لم تترك الشخصيات تتكشف من خلال الحدث في مواقف جزئية مشروطة بطبيعة الظروف التي تحيط بها، ولم تتركها حرة في أفعالها، بل منحت الكاتب فرصة لإصدار الأحكام، وتقيمه لكل فعل تقوم به الشخصية على طول الرواية فأدى إلى التشويش على الأحكام العامة التي سبق وأن تحدث عنها الكاتب وإلى هز الصداقة الفنية بين القارئ والروائي، إلا أن لغة الرواية تحولت في الفصل الأخير إلى لغة شعرية تصويرية في كثافتها وتوترها، مشحونة مكثفة مختصرة جنائزية أشبه بجنازة بائسة، حزينة، قاتمة، يشوبها اليأس والحزن والقتامة وتمتزج الموسيقى الجنائزية

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٨٩-٩٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٦٢.

بها تبتعد عن الإسهاب وتعكس أزمة الشخصيات وتوترها على الصعيدين الداخلي والخـــارجي، ذات وظيفة تفسيرية تجسد قتامة العالم وتمزقه بلغة متقطعة شعرية مليئة بـــالتوتر، تســهم فـــي الكشف عن القهر والانهزام وانعكاس نفسية الشخصيات المهزومة، وظفها الكاتب لتترجم معانـــاة الشخصيات، لأنها تحمل في طياتها حس هذه الأزمة وكأن الكاتب يشيع انـــهيار (الأيديولوجيـــا) القومية العربية باحترام، كما في المقطع السردي التالي "من قال بأننا نائمون، نحـــن متيقظـــون حذرون، لم نكن نستمع للموسيقا، كنا ننتظر ســـكوتها، نحـــن لا نتوّمنـــا الموســيقا ولا تســلينا الحكايات، وإذا لم تصرخ شكوانا، فلأننا بسطاء لم تعلمنا الحيـــاة الأساســية الانتظـــار، نحـــن المتكومون على أشيائنا، ونحمل أوطاننا في حقائبنا، كيف ننام..!"[١].

أما لغة الحوار فقد وظفها الكاتب: بطريقة فنية موحية ليكشف عـــن طبيعـــة الشـــخصيات ومستواها الفكري والسياسي ومكانتها الاجتماعية وطبيعة المكان الذي تنتمي له ومـــدى قدرتـــها على تفهم الواقع، بحيث يكون الحوار حوار الشخصية وليس حوار الكاتب الذي ينطقها "صرخـت فوزية به وقد عاد إليها معصوب الرأس، منفوخ العين: هاي أخرتها، مظاهرات.

قال مدافعاً عن نفسه: كنت أحمل لافتة فقط...

صرخ به نايف وهو يهم بضربه: إيش استفدت يا حمار؟

ضربه نايف على يده فارتخت عن القميص وقال: حمار ونص، ناقصك مظاهرات!"[٢].

وقد يلجأ الكاتب لاستخدام اللغة الفصحى في إدارة الحوار في بعـــض المشـــاهد الروائيـــة ليكشف عن طبيعة الشخصيات ومستواها الفكري ومسوغات صراعها الذي أدى إلـــى إفلاســـها النهائي: "قال جورج: هنا كل العلاقة، نحن نثق بعبد الناصر.. قاطعه فارس: من أنتم؟

قال جورج: كل العرب، بعثيون، شيوعيون، وكل القوى التقدمية، نحن نثـــق بـــه زعيمـــا قادراً وخلاقاً.

قال فارس مستغرباً: وهل عبد الناصر بعثي.. ؟.

قال جورج: إن لم يكن بعثياً داخل التنظيم، فهو بعثي الهدف والمنطلق، الوحدة العربيـــة لا يمكن أن تتم إلا عن طريق زعيم كعبد الناصر وعقيدة كالبعث، والفرصة الآن مواتيـــة لتحقيـــق هذه الوحدة"[٣].

---

(١) قاسم، **أبناء القلعة**، مصدر سابق، ص٤٢١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٦٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١٦٠.

المحور الثالث

الرؤية والبنية في رواية (الزوبعة)

توصيف عام للرواية:

صدرت الرواية الثالثة لزياد قاسم بعنوان "الزوبعة" بين عامي ١٩٩٤-١٩٩٧م، وتتكون من أربعة أجزاء تقع في (١٥٢٤) صفحة موزعة على النحو التالي:

- الجزء الأول وقد صدر عام ١٩٩٤م بعنوان "الزوبعة (الجيل الأول) ويتكون من (٦٤٤) صفحة من القطع الكبير تقع في ثلاثة فصول تحتوي على مائة وثلاثة عشر مشهدا، وتتبلور فيه المفاصل الرئيسة لأحداث الرواية وتتوافر فيه متطلبات الرواية من صراع وحبكة وتسلسل.

- الجزء الثاني وصدر عام ١٩٩٦ بعنوان الزوبعة (الجيل الثاني) ويتكون من (٣١٦) صفحة من القطع الكبير موزعة على خمسة وخمسين مشهدا.

- الجزء الثالث وجاء بعنوان (الجيل الثاني) صدر عام ١٩٩٧، ويتكون من (٢٨٠) صفحة من القطع الكبير تقع في فصل واحد يحتوي على ستة وأربعين مشهداً.

- الجزء الرابع وقد صدر عام ١٩٩٧م بعنوان (الجيل الثاني) ويتكون من (٢٨٤) صفحة من القطع الكبير تقع في فصل واحد موزعة على اثنين وأربعين مشهداً.

ولا بد من الإشارة هنا أن تلخيص رواية مثل رباعية (الزوبعة)، يفقدها أشياء كثيرة ويحذف الكثير من تفاصيلها ويقلل الكثير من أحداثها، ولتقديم فكرة واضحة للقارئ لا بُد من تقديم خطوط عريضة لأحداث الرواية وذلك لتكوين فكرة عن الرواية: ولا سيما أنها رواية رحبة المدى تمتد إلى آفاق عريضة ولسنوات عديدة، مسهبة زاخرة بالشخصيات والأحداث.

الخطوط العريضة لأحداث الرواية:

يطغى على الرواية الطابع التاريخي، إذ يلاحظ الدارس أن أجزاء الرواية في الحقيقة مراحل تاريخية والفصول بدورها امتدادات مباشرة يفضي بعضها إلى بعض لا من الناحية التاريخية العامة فحسب بل من ناحية الأحداث الجزئية التفصيلية كذلك.

وتدور أحداث رواية الزوبعة في فترة زمنية ممتدة تقع بين عامي ١٨٦٠-١٩٣٥م عبر مسيرة ثلاثة أجيال، وهو تاريخ له مغزاه، يتصل برؤية الرواية كما سيتضح فيما بعد.

وبدءاً من هذا التاريخ فإن أحداث الرواية تدور في أماكن متعددة ممتدة له أسماء حقيقية مثل: القبة والعقبة، وظهور الشوير والمجيدل، ودمشق وعمان والقدس، والقبيبة، وبلتمور وبيروت، والعراق وحيفا ويافا، ومصر، والأستانة، وإيطاليا، يتلاشى ذكرها في الفصول الأخرى، لأن نمو الأحداث وبناء الشخصيات صار يسهم في بلورة المكان دون حاجة إلى التعريف به.

وتبدأ الرواية أحداثها من القبة التي ارتبطت بحياة مجتمع بدوي يبدأ بعواد الجبيلي ومأساته مع السلطة العثمانية، ثم بامتداد هذه الحياة مع ابنه زعل وزوجته هند وابنته ثائرة، وقد منح رجا الصليبي وابنه فرحان وحفيده مرزوق الحياة والحيوية للقبة، وارتبطت القبة بالقدس من خلال سيف الحجّاج الذي تزوج ثائرة ابنة الشيخ زعل.

وتصوّر حركة الرواية وأفعالها رجا الصليبي القادم من المجيدل بالقرب من الناصرة بعد أن تعرض لتجربة قاسية مريرة تمثلت بمقتل والديه في أحداث فتنة لبنان ١٨٦٠م التي حدثت وأدت إلى تدمير قرى كاملة في منطقة بلاد الشام، ليلتقي بالأب سمعان المعروف بـ (إيليا كنعان) الهارب من ظهور الشوير، حيث الاعتداء التركي على الجماهير العزل والفتك بحياتهم إلى الأردن ليستقر في السلط ويخدم في الكنيسة وليقوم بدور مهم ونشاط تنويري وليقيم علاقة وطيدة مع أهل القبة وبتضافر جهودهم (الأب سمعان، رجا الصليبي، الشيخ عواد وابنه زعل) تتحول القبة من صحراء جرداء إلى جنة خضراء منتعشة اقتصادياً.

وتنتقل عدسة الرواية إلى العقبة حيث الموانئ والمهربين والصيادين، فتظهر شخصية الأدهم الذي تركه جيش إبراهيم باشا ليدّون نقطة بدء الجاسوسية على تحركات الجيش التركي ثم ما يلبث أن يتحول إلى جاسوس لصالح الأتراك ثم الإنجليز، ويتزوج من فتاة مصرية (أم شعبان) التي تمارس البغاء مع الضابط التركي وتنجب منه (ابنه شعبان) ثم تتحول إلى مومس ويتخذ ابنها شعبان من مهنة التجسس وسيلة للعيش بعد أن يتزوج من فاتن المصرية التي تتحول أيضاً إلى مومس فتنجب فريد الذي يتحول إلى سفاح ويمارس اللواط مع الأطفال ويتخذ من مهنة التجسس وممارسة البغاء بالاشتراك مع أمه فاتن وزوجته النورية وسيلة للعيش من خلال الترفيه عن جنود الإنجليز في عمان بعد الانتقال للعيش فيها.

ثم تنتقل عدسة الرواية لتصور حركة الشخصيات في الأستانة، حيث تلتقي بمجموعة شخصيات مثل أشرف التركي وجمال باشا السفاح والشيخ الضرير وزيد التركي والصواف وزوجته المومس وغلامه، وهذا الانتقال له دلالته، إذ يصور الكاتب من خلاله فساد السلطة العثمانية، وممارساتها القمعية ضد شعوب منطقة بلاد الشام البائسة حيث القتل والسفك والنهب

وفرض الضرائب ومصادرة الأموال والأراضي، والاعتداء وبث الفتن الطائفية وترسيخ الولاءات العشائرية، فنتج عن ذلك مجتمع متخلف على كافة الأصعدة.

ويقابل خط سير الأحداث في الأستانة ما يدور من أحداث في فلسطين التي تأخذ مسارين:

- الأول في القدس، وتصور عدسة الرواية فيها خط سير عائلة صبحي الحجّاج الثرية التي بدت تسير في تيار مخالف لسياسة السلطة العثمانية، إذ يعدم صبحي الحجّاج على أيدي الأتراك، ويعود ابنه خالد بعد إكمال دراسته في باريس ليعيش هو وزوجته زينات الدوام ابنة أكرم الدوام أحد المعارضين للسلطة العثمانية ووالدته ذات الأصول التركية، وابنه سيف، فيصدر جريدة ذات اتجاه عروبي تنادي بالعروبة واللامركزية – بعد أن استقى ثقافته وتشكل فكره في فرنسا– ويحاول من خلالها عمل ما يشبه الصحوة للعرب في المنطقة، فيعدم على يد الأتراك مع الأحرار في بيروت ويواجه الموت بشجاعة يفزع فيه جلاديه.

- المسار الثاني في حيفا، يلتقي القارئ مباشرة مع عمال الموانئ الهاربين من جوع الريف القاتل فيظهر سليمان العامل الفقير المكافح وصديقه صقر، ويهرب سليمان في إحدى البواخر إلى أمريكا الجنوبية حيث يعمل في البرازيل مع أبي جبران اللبناني الذي يمتلك مطبعة وصحيفة تتبنى أفكار القوميين السوريين، ثم ينتقل إلى أمريكا الشمالية ليعمل مع تاجر هندي، وما يلبث أن يتزوج ويستقل بنفسه ومن ثم يعود إلى فلسطين هو وعائلته ليعمل على فتح أول بنك في فلسطين سماه (بنك كنعان).

أما في دمشق فتبدو الأحداث قاتمة تصور مدينة دمشق وما يعتريها من فقر وبؤس تعكس صورة المجتمع الدمشقي الذي يرضخ تحت وطأة السلطة العثمانية، فيظهر أبو عدنان الدمشقي الصنايعي وراوي الحكايات يعمل في مطبعة تطبع جريدة الولاء، يعيش حياة روتينية يتأثر بمقتل أكرم الدوام الذي يعدم من قبل تركيا. يلتقي بسامي البيروتي تاجر الورق وخالد الحجّاج مع الأحرار المعارضين للحكم العثماني، ويتحول ابنه عدنان إلى جاسوس للقوات الفرنسية من خلال مهنة العربجية، وتعاني أمه والصغير الفقر والجوع بعد أن يتخلى عنها ابنها عدنان، تضطر للزواج من شيخ الدين الدمشقي، فيمارس سطوته الجسدية والجنسية عليها لتذوق منه أشد أنواع العذاب، وهذا الانتقال له مسوغاته، إذ أراد الكاتب أن يصور بوادر ظهور القومية العربية التي تفتقد الأسس والقواعد التي تسعفها في مواجهة الاستعمار.

وفي بيروت تركز الرواية عدستها على عائلة رؤوف كنعان وابنته مارغو المهاجرة من ظهور شوير، فيقتل عمه والد (إيليا كنعان) ويعمل رؤوف مدرساً لمادة التاريخ القديم في

الجامعة الأمريكية، ويتخذ من مركزه وسيلة لبث الصحوة بين الجماهير من خلال مقالاته واجتماعاته التي تبين خطورة الاستعمار الفرنسي على المنطقة، يلتقي بابن عمه واصف كنعان القادم من السلط ليكمل دراسته الجامعية في الجامعة الأمريكية في بيروت ويتزوج من مارغو ابنة عمه رؤوف كنعان، ويعيد بهذا الاتحاد سلالة العائلة من جديد.

وفي بغداد تدور الأحداث حول أنور الذي يعيش مع عمه الحداد القاسي بعد وفاة والده حياة قاسية، يهرب إلى الجندية مع الأتراك ويتنقّل في أرجاء الإمبراطورية العثمانية، يشارك في معركة (الصريف) في الكوت بين الإنجليز والأتراك، ثم يلتحق بالثورة العربية الكبرى وبعد دخول قوات الملك فيصل إلى سورية وإعلانها مملكة مستقلة، ينتمي إلى الحركة الماسونية ليصبح من أشهر أعضائها، يتزوج من سميحة الكشفة، ويعود إلى العراق ليصبح رئيسا للوزراء فيها.

وتلتقي أحداث القبة في إمارة شرق الأردن بخط متواز بأحداث عمان، فتظهر عائلة مقصود الشركسي وزوجته وأمه ووالده الذي يقتل على يد عصابة أشرف التركي، وتضع زوجته ولداً تسميه مقصود الذي يعمل على بيع المنتوجات الزراعية في فلسطين، ويبذر أمواله على المومسات اليهوديات، يتعرف على جرير أحد الشخصيات البارزة في الأردن الذي يعمل أستاذاً لتدريس اللغة العربية. يثور على الواقع ويرفضه، ويتمرد على أنظمة الدولة وينفى إلى الأغوار ثم يعود إلى عمان، فيتخذ من مقصود الشركسي وسيلة لبث أفكاره السياسية التي تجسد رفضه للواقع المتردي.

ولهذه الانتقالات مسوغاتها لدى الكاتب إذ أراد أن يصور الواقع المتردي الذي فرضته ممارسات السلطة العثمانية وأثره على الجماهير الكادحة في المنطقة من خلال حركة الأجيال التي بدت في الرواية واضحة. وإذا استطاع الكاتب أن يصور من خلال عدسة الرواية معاناة الجيل الأول من سطوة الحكم العثماني واستبداده حيث الفقر والجهل والقتل والفتن الطائفية والولاءات العشائرية وكثرة الحروب ومصادرة الأراضي، فإنه يبين من خلال حركة الجيل الثاني أن هذا الجيل وإن قام بالثورة للتخلص من سطوة الأتراك والتحرك لنيل الاستقلال فقد انكسر ثانية وهو يواجه الاستعمال الغربي من جديد، ويتجسد هذا الانكسار بمعركة ميسلون وما حملته من شهداء وخسارات وويلات وخروج الملك فيصل من سورية لتحل مكانها القوات الفرنسية وتصبح سورية ولبنان منطقة نفوذ فرنسية والأردن وفلسطين منطقة نفوذ إنجليزية.

وقد جاءت هذه الأحداث في الرواية بخطوط متوازية لتشكل من جديد دلالة على جيل عاجز عن إحداث تغيرات جذرية في واقع المنطقة.

كما تمهد الرواية من سير الأحداث وحركة الشخصيات وعودة أنطوان سعادة مؤسس الحزب القومي الاجتماعي السوري إلى منطقة سوريا، والأفكار المتفرقة في المشاهد الروائية لولادة بذور الحزب القومي الاجتماعي السوري الذي يرى أنه جاء استجابة لاستقراء تاريخ المنطقة وفيه كافة المقومات السياسية والاجتماعية التي قد تسهم في إقامة دولة سورية الطبيعية، لأنه يستند إلى أسس موضوعية وتاريخية وسياسية وقومية، وهو بذلك يجسد فكر الكاتب.

****

وعلى الرغم من أن الرواية قد أثارت اهتمام النقاد والدارسين إلا أنها لم تحظ بدراسة نقدية متكاملة تتناولها بالدرس والتحليل، إذ أن معظم الدراسات التي تناولتها جاءت عابرة في بعض الكتب أو مقالات متفرقة في الصحف والمجلات لنقاد ودارسين وأدباء وأساتذة مثل سليمان الأزرعي الذي يرى أن رواية الزوبعة "صورت بشاعة الاستبداد التركي وتخلف الحكم العثماني بوصفه نمطاً بالياً عن أنماط الإنتاج التي باتت تعاني الشيخوخة والهرم والتخلف، ولم تعد تملك أدوات الإقناع غير لغة الخطاب الديني، وبشاعة الفتك بالخصوم، وإهمال الرعية وتركها عرضة للمجاعات والأوبئة، وزجها كوقود متوفر رخيص لإشعال نيران الحرب"(١).

أما خليل الشيخ فيرى أن رؤية الكاتب في رواية الزوبعة تتجسد في "تصديه لمشروع ضخم، تتسع فيه أبعاد المكان ويمتد فيه الزمن الروائي على شكل رواية أجيال، ويتمثل هذا المشروع في بناء رواية تصور الحياة في بلاد الشام منذ القرن التاسع عشر حتى الثلث الأول من القرن العشرين، كما أنه يرسم في اللقطتين تاريخ بلاد الشام في لحظة من لحظات تحوله المصيرية"(٢).

أما محمد القواسمي فيرى أن رواية الزوبعة "تؤرخ في أثواب سردية لمرحلة مهمة من تاريخ العرب الحديث، وهي نهاية الحكم العثماني"(٣).

وقد تناول نزيه أبو نضال رواية الزوبعة في عدة مقالات بين فيها أن الكاتب في ملحمته

---

(١) سليمان الأزرعي، **الرواية الجديدة في الأردن**، ط١، مرجع سابق، ص١٥٨.

(٢) خليل الشيخ، **الزوبعة** لزياد قاسم، أفكار، العدد ١٣٣، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٨م، ص٢٥.

(٣) محمد القواسمة، التاريخ في ثوب السرد في رواية **الزوبعة** لزياد قاسم، الرأي، العدد ١٠٧٧٨، ٣٠ اب ١٩٩٥م، ص٢٤.

الزوبعة "يروي تاريخنا في ظل الزمن العثماني، التركي حتى الحرب العالمية الأولى"[١]، و"يرصد تاريخياً الوقائع والحقائق والنماذج الاجتماعية والسياسية والعسكرية ورصد بدراية مدهشة العديد من الظواهر الطبيعة بارتباطها المباشر بحياة الناس مثل الزوبعة والهزة والطوفان وفيضان السيل وهجوم الجراد، ومناخات الصحراء"[٢].

بينما بين عبد الرحمن ياغي في دراسته أن هدف الروائي هو "رصد مراحل التحول التاريخي من مرحلة إلى مرحلة، فتبدو أمام ناظريه كل عوامل الانحلال والفساد والظروف التي أدت إلى انهيار مرحلة تاريخية لتحل محلها مرحلة أخرى"[٣]، كما وضح أن الرواية "قد بينت أن الكاسب إفرنجي والخاسرون أمه بكاملها"[٤].

وتتحدث نازك الأعرجي في مقالاتها "من البنية الشخوصية للرواية التي وجدتها رواية شخصيات في المقام الأول دون أن تتطرف إلى رؤية الكاتب من أي زاوية أو منظور"[٥].

أما عمر شبانة فقد عرض لأجزاء رواية الزوبعة في عدة مقالات صحفية قدم من خلالها سرداً مباشراً للرواية، وبين أن الكاتب أراد رسم صورة التحولات والصراعات التي عصفت بمنطقة بلاد الشام عموماً، وبالأردن خصوصاً"[٦].

ويبدو أن هذه الدراسات تناولت الرواية من زوايا لا توحي بدلالة محددة على الرغم من احتواء الرواية إشارات رئيسة متعددة قد تفتح أمام الدارس مجالاً رحباً لدراسة الرواية واستخلاص رؤيتها.

لذا جاءت هذه الدراسات انطباعية غير معللة لا تكشف المقولة الكلية للنص تتعمد على وصف الانطباعات والأحاسيس الأولية، التي تركتها قراءة النص في أنفسهم لأول مرة أو على

---

(١) نزيه أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص١٩٩.

(٢) نزيه أبو نضال، جدلية الهدم والبناء في زوبعة زياد قاسم، **أفكار**، العدد ١٣٦، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٨م، ص١٦.

(٣) عبد الرحمن ياغي، رواية **الزوبعة** لزياد قاسم، الرأي، عمان، العدد ١٠٥٨٦، ١٠ شباط ١٩٩٥م، ص٢٣.

(٤) عبد الرحمن ياغي، **مع روايات في الأردن**، مرجع سابق، ص٨٩.

(٥) نازك الأعرجي، **زياد قاسم في الجيل الثاني من الزوبعة**، الدستور، عمان، العدد ١٠٦١٨، ١٤ اذار ١٩٩٧م، ص١٨.

(٦) عمر شبانة، "الأمة السورية في أول رواية ملحمة"، الرأي، عمان، العدد ١٠٥٦٢، ١٧ كانون الثاني، ١٩٩٧م، ص٢٦. وانظر: عمر شبانة، **الجيل الأول من ملحمة الزوبعة لزياد قاسم**، الحياة، الأردن، العدد ١١٦٤٣، ٥ كانون الثاني ١٩٩٥م، ص١٣.

معلومات تاريخية سابقة مستقاة من الكتب التاريخية، وهذه نظرة نقدية تقليدية عامة لا توحي بأي دلالة فنية.

فإذا كانت بعض هذه الدراسات تشير إلى أن رؤية الكاتب تتجسد في رواية تاريخنا في ظل الزمن العثماني التركي حتى الحرب العالمية الثانية، فإن في هذه الدراسة إشارة واضحة أن الكاتب تحول إلى راوٍ يروي أحداثاً قد حدثت دون إجراء تعديل أو تغير وهذا ما لا ينطبق على الروائي وفن الرواية، فثمة فروق بين الراوي والروائي يجب أن تدرك مثل هذه الأحكام النقدية فالروائي ينتقي ويختار ويعدل، ليقدم للقارئ ما يمكن أن يقع وهو بذلك يقدم للقارئ رؤية جديدة بطريقة خاصة لفهم العالم بشكل جيد أما الراوي فهو يقدم حقائق حدثت بطريقة مشوقة ولكنها قد حدثت بالفعل، فلا يجري عليها أي تعديل أو تحريف.

وترى بعض الدراسات أن الرواية تؤرخ لمرحلة خاصة من تاريخ العرب الحديث وهذا طرح نقدي عام غير دقيق، لأن الرواية عمل فني تنتقي الأحداث لا تقديم حقائق جافة، والتاريخ هو أحد مهام المؤرخ لا الروائي.

والغريب جداً أن بعض الدراسات ترى أن الرواية ترصد مراحل التحول التاريخي من مرحلة إلى مرحلة لتكشف عن عوامل الانحلال والفساد والظروف التي أدت إلى انهيار مرحلة تاريخية كاملة، دون أن تحدد المرحلة والأسباب التي أدت إلى انهيارها، وكأن الكاتب تحول إلى باحث مهمته الرئيسة تقديم الحقائق كما هي دون إجراء أي تعديل أو تغيير قد يوحي بفنية عمله الروائي.

بل إن بعض الدراسات ترى أن الرواية هي رواية شخوص بالدرجة الأولى دون أي تعليل، فهي دراسات نقدية تطرح أحكاماً عامة، فالكاتب استطاع من خلال البنية الفنية للرواية أن يوازن بين العناصر الفنية للرواية دون أن يطغى عنصر على آخر، فالرواية وإن كانت تزخر بالشخصيات فهي تعج بالأحداث المتنوعة والمتعددة، أما ما يذهب إليه بعض النقاد بأن الكاتب أراد في الرواية رسم صورة التحولات والصراعات التي عصفت بمنطقة بلاد الشام عموماً وفي الأردن خصوصاً، فهي دراسات تفتقد الدقة والتعليل، لأن الرواية تركز عدستها على منطقة بلاد الشام أولاً، ولأن الكاتب ينظر إلى الأردن كجزء من منطقة بلاد الشام (سورية الطبيعية)، وهي بذلك لا تلامس المقولة الكلية للرواية إلا من الخارج ومهما يكن فإن هذه الدراسات تنطلق في أحكامها من احساسات ذاتية وذوق شخصي وتسجيل موقف بالدرجة الأولى أكثر مما تصدر عن قواعد وأصول نقدية منهجية.

رؤية الرواية:

صدرت رواية الزوبعة: -كما ذكر سابقا - بين عامي ١٩٩٤-١٩٩٧م، ويلاحظ الباحث أن أحداثها تدور مع بداية فتنة لبنان عام ١٨٦٠م[١] وتنتهي بعام ١٩٣٥م، وهي فترة زمنية ممتدة لها مغزاها، ولعل المناخ العام للرواية تسيطر عليه أجواء الحرب والاستعمار لذا بدا قاتماً بشكل عام، والإطار العام للرواية هو إطار تاريخي معروف، ولكن ما يدور داخل الرواية من أحداث وشخصيات وعلاقات يبدو من إبداع الكاتب، ولهذا فإن رواية الزوبعة ليست تاريخا، بل هي عمل فني له بنية خاصة ودلالات فنية وفكرية ونوعية.

ولعل هذه البنية الخاصة للرواية تثير مجموعة من التساؤلات مثل:

- لماذا اختار الكاتب هذه الفترة الزمنية وهذا الإطار التاريخي الذي تدور فيه الأحداث؟

- لماذا ركز عدسته الروائية على منطقة بلاد الشام؟

- لماذا اختار البطولة الجماعية لروايته؟

- لماذا بدت الشخصيات المصرية والتركية مشوهة في الرواية، وبدا مجتمع منطقة بلاد الشام مجتمعاً له طابعه ونسيجه الخاص به؟

ولكي يستطيع الدارس الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يجب استخلاصها من النص الروائي المدروس. من هنا يمكن القول أن الرواية تهدف إلى تصوير أثر سياسة السلطة العثمانية والاستعمال الغربي على الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية والمذهبية على منطقة

---

(١) "هي فتنة طائفية وقعت في لبنان ١٨٦٠م بين الموارنة والدروز، ناتجة عن مشكلات عرقية وطبقية ودينية وخلافات حادة بدعم من إنكلترا وفرنسا، وقد زادت التدخلات الأجنبية في ضراوة التناقضات وتقوية التنافر وإذكاء الخصومات، فقد ساندت إنكلترا الدروز، وناصرت فرنسا الموارنة، أما الأتراك فقد أثار ولاتهم مشكلات لا تحصى ولا سيّما أعمال الإبادة الجماعية التي مارسوها ضد الأقليات والطوائف، واستمرت فتيلة الاشتعال بالاحتراق إلى أن فجرت فرنسا الفتنة اللبنانية عام (١٨٦٠م)، على أثر انتفاضة مسلحة تحولت إلى مذبحة مارونية درزية جديدة أذكى فصولها القنصل الفرنسي في بيروت، وقد مارست الدولة العثمانية على أثرها حملة إعدامات كبرى إرضاء لفرنسا مقتصرة على إنزال العقاب بالمسلمين"، انظر تفصيل ذلك في:

١-سيّار الجميل، **تكوين العرب الحديث**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧م، ص٤٢٩-٤٣٣.

٢-أحمد طربين، **لبنان منذ عهد المتصرفين إلى بداية الانتداب (١٨٦١-١٩٢٠)**، ط١، القاهرة، ١٩٦٨م، ص١٢٠-١٢١.

بلاد الشام التي أسهمت في خلق واقع مترد متأزم مفكك فاقد لروح التطور عاجز عن مسايرة الحاضر وتخطي الصعوبات والعثرات التي تعتريه "ترك ويهود وإنجليز، مين ضل بدنا نحارب يا ناس"(١). وما نتج عن تلك السياسة الاستعمارية من صراعات فكرية وسياسية ودينية ومذهبية وعرقية حالت دون تحقيق الوحدة القومية، فبدت منطقة بلاد الشام تعيش جوا من الاغتراب وعدم الاتفاق، ومأزومة تعاني من إشكاليات متعددة مثل الفساد والتخلف والجهل وضعف الروابط الاجتماعية وعجز القوى السياسية عن مواجهة التحديات التي أسهمت في تردي الأوضاع وتمزقها. "كانت حكومة الاتحاديين تدرك أن هذه الحرب قد تكون آخر حروبها، ففيها نجاتها أو نهاية أمجادها. لهذا سيدفع كل مواطني الدولة عرباً أم أتراكا الثمن باهظاً إذا ما آلت الإمبراطورية إلى الزوال"(٢).

بالإضافة إلى كثرة الخلافات العرقية والمذهبية والطائفية والولاءات العشائرية وفساد السلطة الدينية "لهذا قرر المطران سلفاً رفض رغبة إيليا للرهبنة، لكنه بالمقابل سوف يستثمر جهده الشاب ويستنزف عرقه وأنفاسه في أصعب الخدمات وأضناها مقابل رغيف الخبز اليابس الذي يدفع له كما تدفع الصدقة"(٣).

فالرواية تركز على أهم القوى التي أسهمت في تكريس الواقع المتخلف للمنطقة التي يحملها الكاتب مسؤولية هذا التخلف مثل: السلطة العثمانية والاستعمار الغربي والقوى السياسية والاجتماعية الداخلية مثل (القوى السياسية التي تمثل الخلافة الإسلامية والقوى القومية والعروبة والطائفية والعشائرية والعرقية) التي أثرت الخلافات والصراعات الطائفية والعرقية والفكرية وأذكت نار الفتنة والفساد والبؤس في المنطقة، بممارساتها السلبية "دبَّ الخلاف بين المجتمعين في مؤتمر باريس، إذ رفض الكثير منهم الاستجابة لخالد والإشارة في بيانهم للخطر الصهيوني، ولا داعي لإدراج القضية الصهيونية ضمن مطالب التحرر العربي، وقد سجّل خالد الحجّاج تحفظه على البيان الصادر عن المؤتمر وعاد خائباً إلى القدس"(٤).

فالكاتب يعري هذه الشرائح القومية ويشوهها من خلال أحداث متعددة مثل الثورة العربية الكبرى ومعركة ميسلون، والصريف، واتفاقية سايكس-بيكو، من خلال شخصيات متعددة تمثل هذه القوى، مثل خالد الحجّاج الذي يمثل فكرة الجامعة الإسلامية "لم يطالب خالد الحجّاج

---

(١) زياد قاسم، **الزوبعة**، ج٢، ط١، منشورات عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٦م، ص٢٧٦.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٥٣.

(٣) **المصدر ذاته**، ج١، ص١٦٥.

(٤) **المصدر ذاته**، ج١، ص٤٢٨.

بالتحرر التام والانسلاخ الكلي عن الدولة التركية، فهو وإن هاجم السلطة والظلم والطغيان، إلا أنه كان يعارض أي محاولة لانفصال الشعوب الإسلامية واستقلالها عن حكم إسلامي واحد يجمعها ويسير شؤونها. فأفكار الأفغاني وجامعته الإسلامية ما يزال لها حماتها ومروجها، كما أنه كان يقتبس الكثير من: أقوال الكواكبي مشيراً إلى أن العرب هم ركيزة الإسلام وأهله ولسانه"(١).

وسيف الحجّاج ورؤوف كنعان اللذان يمثلان القومية السورية "اعتذر الأستاذ رؤوف عن السفر بسبب حالته الصحية وصرح للمجتمعين بأن ما يرونه مناسباً في المؤتمر هو مناسب له على أن لا يتم التنازل عن أية حقوق سورية سواء في الشمال والجنوب، سيقاوم بكل ما يستطيع دعاة الأوطان القومية من يهود ومارونيين سوريا كلّ واحد لا يتجزأ"(٢).

وجرير الذي يمثل القوى القومية العربية والشيخ زعل الذي يمثل العشائرية ورجا الصليبي والأب سمعان اللذان يمثلان الطائفية ومقصور الشركسي الذي يمثل الأقليات العرقية ومن هذا المنطلق فالكاتب لا يؤمن بالطائفية ولا بالولاءات العشائرية ولا بالقومية العربية ولا بفكرة الجامعة الإسلامية والخلافة الإسلامية ولا بالعروبة، فهو يدين هذه القوى ويكشف عن ممارساتها التي أسهمت في انهيار المجتمع وتشرذمه، لأنها لا تقوم على أرض صلبة، وتفتقد وجود القيادات الواعية والأهداف الواضحة التي قد تسعفها في تحقيق الوحدة ومواجهة التحديات التي فرضت على المنطقة "استرسل جمال باشا وقد عاد إلى هدوئه، وحتى تكون في مأمن عليك أن ترتدي أسمالاً يدوية، علق ساخراً يرتدون فساتين رثة ويريدون الثورة على تركيا"(٣).

ولأن الكاتب يريد تجسد رؤيته المتمثلة برفضه (فكرة القومية العربية)، فقد بدا موقفه المعادي من خلال تشويه كافة الشخصيات المصرية والمتمثلة بعائلة الأدهم وابنه شعبان وزوجته أم شعبان وفاتن زوجة شعبان وابنها فريد التي يضع من خلالها أسس اللاوحدة والانفصال بين مصر والهلال الخصيب، لأنه ضد القومية العربية وضد (فكرة العروبة) وضد لقاء الوحدة السورية المصرية، لأنها تجسيد لفكرة القومية العربية التي يدينها ويدين ممارساتها التي يرى فيها حاجزاً لتحقيق وحدة سورية الطبيعية، وقد بدت هذه الرؤية واضحة عنده في رواية: (أبناء القلعة)، ورواية (الخاسرون)، "قالت بصوت عال: وآيه المعقول يعنى؟! تستنّى علشانه، دا أنت

---

(١) زياد قاسم، **الزوبعة**، ج١، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٤م، ص٢٦١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٤٢٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٤٧٩.

أصلا عيب عليك تقول أنه أبوك، حيصبير فينا أيه لو عرفم الناس أنه الأدهم زفت كان جاسوس للخديوي"[١].

كما شوّه الشخصيات الدينية المسيحية والمسلمة على حد سواء مثل الشيخ الضرير في الأستانة، والشيخ الدمشقي والمطران اليوناني والحركة الوهابية، وكأنه يصفي حساباته مع الجامعة الإسلامية التي جلبت الظلم للجماهير الكادحة وأشعلت فتنة الخلافات الطائفية، لأنه ضد فكرة الطائفية والولاء الطائفي وضد فكرة الخلافة الإسلامية والجامعة الإسلامية. "ما أن كادت تدرك نشوتها حتى أخذ الشيخ يهتز فوقها مثل الرجراج وقد تنشج كل شيء فيه. حتى محاجر عينيه تلاحمت فبدت قطعة واحدة، أحست بلطمة عنيفة رنحت لها وجهها. تبعها لطمة أخرى وأخرى وما يزال الشيخ يتدحرج ويهتز ويرتعش بينما يديه تكيلان اللطمة تلو اللطمة واللكمة بعد اللكمة. لم يتوقف عنفه لا بعد ما تدفقت شهوته"[٢].

وبالمقابل فإنه يبدى تعاطفاً تجاه مجتمع بلاد الشام لما له من نسيج محدود (خاص) يختلف عن المجتمعات الأخرى، كما أنه يمجّد بعض الشخصيات المسيحية في الرواية مثل رجاء الصليبي وفرحان والأب سمعان ورؤوف كنعان وهند لأنها تشكل بذور القومية الاجتماعية السورية وتقف وراء فكرة القومية السورية (وحدة سورية الطبيعية) التي يؤمن بها الكاتب، لأنها لا تناسبها فكرة الجامعة الإسلامية والخلافة الإسلامية والقومية العربية "أربعون عاماً من الجد والعمل والجهد المتواصل والانتقال التام، شارك الفلاحين في مرتفعات السلط همومهم وأحزانهم وأفراحهم وساهم في عطواتهم وإصلاح ذات بينهم"[٣]. وكأنه بتوظيفه لهذه الشخصيات ولهذه الأحداث يمهد لأرضية الحزب القومي الاجتماعي السوري[٤]. الذي يرى فيه كافة المقومات

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٥٩.

(٢) زياد قاسم، **الزوبعة**، ج٣، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٧، ص ٥٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ج١، ص١٥٦.

(٤) حزب يدعو إلى القومية السورية واعتبارها مستقلة عن القومية العربية، واعتبارها الوطن السوري والبيئة التي نشأت فيها الأمة السورية، وهي حركة عقائدية ثورية تنطلق من تقيمها للأوضاع والأحداث ورسمها للمواقف من منطلقات عقائدية واضحة، ويرتكز في مفهومه للقومية من القومية الاجتماعية ووحدة الحياة على الأراضي القومية ورفض الأفكار العنصرية والتعصب الطائفي والعشائري والسياسية المنافية للوحدة على الأرض القومية، وعبر عن هذا الاتجاه بقاعدة (ترابط الأمة العربية) التي تعتبر من المبادئ الأساسية، وهو يدعو إلى فصل الدين عن الدولة، ومنع رجال الدين من التدخل في شؤون السياسية والقضاء والقومية وإزالة الحواجز بين مختلف الطوائف والمذاهب وهو حزب علماني تقدمي ثوري، يدعو إلى تقديم مصلحة الأمة الشاملة على مصالحه الكيانية الجزئية، والى تحقيق وحدة الشعب، تأسس عام ١٩٣٢م، على يد انطوان سعادة الذي انشأ جماعة سرية سماها الحزب (القومي السوري) أنظر تفصيل ذلك في:

التي تسهم في خلاص الجماهير من معاناتها والسير بها نحو الوحدة السورية وإقامة دولة (سورية الكبرى) التي يرى من خلالها إمكانية تحقيق الوحدة القومية السورية في منطقة الشام بغض النظر عن الولاءات العشائرية والتنوع المذهبي والطائفي والتعصب العرقي "فلسطين سورية الأردن سورية، لبنان سورية، العراق سورية، سوريا سوريه، تحيا تحيا سوريا"[١]. متجاوزاً بذلك تضارب الآراء السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية والخلافات الطائفية والولاءات العشائرية "لماذا لا تخصب الأرض إلا بعد الخراب؟"[٢].

الرؤية ونوعية الأحداث وبناؤها:

بتضافر الأجزاء في رواية الزوبعة، يتشكل عالم روائي مليء بالأحداث والشخصيات المتنوعة الملونة التي فرضتها رؤية الكاتب. ويلاحظ أن أحداث الرواية تنمو وتتراكم في مشاهد روائية متعددة ومتجاورة، وتتشكل الأحداث الرئيسة في المشاهد الأول منها، ثم تكتمل في المشاهد الأخرى في الرواية لتجسد المقولة الكلية للرواية.

وقد بدت الأحداث في الرواية متصلة مترابطة متسلسلة مقنعة ومشوقة قدمت على شكل مشاهد سينمائية بحيث يقدم كل مشهد حادثة منفصلة يقطعها الكاتب لينقل القارئ إلى مشهد آخر مباشر دون إشارة مباشرة توحي بانتهاء المشهد، ويحتوي كل مشهد على مجموعة أحداث تشكل قصة متكاملة العناصر تبدأ بداية منفصلة فتأخذ بالتطور والنمو، ثم تنقطع قبل النهاية ليعود الكاتب لسردها في مشاهد أخرى، مستخدماً الأساليب والحيل الفنية، مما يجعل الحدث ساخناً ومثيراً لفضول القارئ وموحياً بدلالات فنية متعددة. والرواية تعتمد على تطور أكثر من حدث

١- = أنطوان سعادة، تعاليم وشروح في العقيدة القومية الاجتماعية، سلسلة الأبحاث القومية الاجتماعية، ط٨، دمشق، تموز، ١٩٥٠م، ص١٢٢.

٢- أنطوان سعادة، نشوء الأمم، ط١، مطبعة الاتحاد، بيروت، ١٩٣٨م، ص ٢٨- ٣٥.

٣- رناد عياد الخطيب، **التيارات السياسية في الأردن ونص قانون الأحزاب**، ج٢، المكتبة الوطنية، عمان ١٩٩٢م، ٦٤- ٥٦.

٤- ساطع الحصري، **العروبة بين دعاتها ومعارضيها**، ط١، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٨٤، ص ٥٩، ٨٣، ٨٨.

٥- محمد جابر الأنصاري، **الفكر العربي والصراع والأضداد**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٤٤٥- ٤٤٦.

٦- ناصر المعايطة، **نشأة الأحزاب السياسية**، ط١، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان ١٩٩٤م، ص٦٦.

(١) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج٢، ص٢٧٦.

(٢) زياد قاسم، **الزوبعة**، ج٤، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ١٩٩٧م، ص١٨٢.

واحد في الوقت نفسه، لذا فمن المتعذر القيام ببناء هرمي لأحداثها، فالأحداث التي تدور في القبة يرافقها الأحداث التي تدور في العقبة والأستانة وباريس وفلسطين ولبنان ودمشق عرضت في الرواية على شكل مشاهد متلاحقة تجعل القارئ يتابع عدة قصص لا قصة واحدة.

والكاتب ينتقي أحداثه بما فيها من حقائق وأبعاد تختلف في جوهرها وطبيعتها عن مثيلها في الواقع لطرح رؤيته بالدرجة الأولى.

وبما أن الكاتب يهدف إلى تقديم صورة "بانورامية" شاملة لطبيعة الأوضاع في منطقة بلاد الشام ليبين أن هذا الواقع المتردي ما هو إلا حصيلة للتركة العثمانية والاستعمار الغربي التي خلفها في الماضي القريب الذي يمثل لحظة تشكل الكيان العربي (الثقافة الراهنة) لمحاكمة الحاضر المتشرذم المعطوب "على ضوء الإشكالات التي أنتجتها لحظة التقاطع التاريخية للعالم العربي مع الغرب منذ بدايات القرن التاسع عشر"(١)، فإن البنية الروائية تعتمد على الأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية والوطنية بالدرجة الأولى.

أما الأحداث السياسية والتاريخية فالرواية تزخر بها إذ تكاد الرواية تتحول إلى رواية سياسية تاريخية بالدرجة الأولى.

فالرواية تزخر بالأحداث السياسية البارزة الممتزجة بالحقائق التاريخية التي حدثت في الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية التي وظفها الكاتب لتنوير القارئ وتزويده بخبرات عميقة بالماضي والحاضر والمستقبل "أي بأنفسنا والوجود والعالم بشكل غير مباشر"(٢) مثل أحداث فتنة لبنان ١٨٦٠م والثورة العربية الكبرى (١٩١٤- ١٩١٦م) ومقتل الأحرار ١٩١٦م والاستعمار الفرنسي على سورية ١٩١٨م، والانتداب البريطاني على فلسطين وشرق الأردن وانتهاء الحكم العثماني على منطقة سورية ١٩١٦م وإعلان اتفاقية سايكس-بيكو ١٩١٦م وإعلان مملكة سورية مملكة عربية ١٩١٨م وأحداث تل الكلخ ومعركة ميسلون وغيرها من الأحداث التي تكشف عن واقع المنطقة وتمكّن القارئ من تصوير الماضي وإعادة تمثله وبث روح الحياة فيه من جديد واتخاذه وسيلة للتعبير عن "معادل موضوعي تاريخي لزمن القمع والإرهاب أو التعبير عن هاجس مرتبط بفكرة أو معنى"(٣)، لأنه من خلال التاريخ يمكن أن

---

(١) عبد الرزاق وآخرون، **الرواية والتاريخ**، دراسة في مدارات الشرق، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩١، ص ٦٩.

(٢) شكري الماضي، **الرواية والتاريخ وفن الرواية العربية**، في حلقة بحث بعنوان الرواية التاريخية والفن الروائي العربي، جامعة آل البيت، المفرق، ١٦/١٢/١٩٩٨م، ص٣.

(٣) أبو نضال، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، مرجع سابق، ص١٨٨.

يستخلص القارئ العبر والتجارب، فحركة التاريخ وقوانينه تؤكد "أن التاريخ عالم تتصارع فيه دائما قوتان قوة تنتصر للحرية وأخرى ضدها"(١). "سلم الشيوعيون إلى الاتحاديين الوثائق التي استولوا عليها من خزائن القصر، وأهمها التي وقعها وزيرا خارجية بريطانية وفرنسا، سايكس وبيكو، التي اتفقا فيها بوضوح على كيفية اقتسام الغنائم وتوزيع الأراضي العربية بينهما عند انتهاء الحرب"(٢).

كما يطرح الكاتب الكثير من الأحداث السياسية التي توحي بطبيعة تشكل القوى السياسية في المنطقة، مثل الجماعات والتنظيمات والتكتلات الحزبية، كالقوى القومية والمنتدى القومي والجامعة الإسلامية وجمعية الفتاة العربية التي ظهرت بذورها في تلك الفترة وعجزت عن مواجهة التحديات، وإحداث تغيرات جذرية في واقع المنطقة المتردي الذي فرضته السلطة العثمانية لعدم امتلاكها المقومات التي قد تسعفها في الوقوف على أرض صلبة تمكنها من تخليص الجماهير الكادحة من واقعها المتردي الذي اسهم في انهيار مرحلة تاريخية كاملة "لم يدافع العرب بحزم عن قوميتهم وتراثهم ولم يلجأوا لكل السبل لانتزاع حريتهم، فلا الدستور ولا الاتحاديون الذين يتشدقون بمبادئ الثورة الفرنسية سيمنحونهم حريتهم، وكان هذا رأي المنتدى العربي الذي انضم إليه خالد الحجّاج"(٣).

ويكشف السياق الروائي عن أهم الحركات والتنظيمات السياسية التي ظهرت في المنطقة في تلك الفترة ومدى تأثيرها على مجريات الأحداث مثل الحركة الكمالية والحركة الماسونية "نجح أنور في إنشاء أول محفل ما سوني في بغداد أطلق عليه أسم محفل الرشيد. غدا التنظيم الماسوني في قناعة أنور وسيلة ضرورية بعدما قارب بينه وبين الكماليين، فالعشيرة ترعى أبناءها وتحميهم وتفتح لهم الأبواب ا لهم (؟) أن لا يقعدا بين أيدي الحوارنة وأمثالهم كما حصل مع الدروبي"(٤).

والكاتب لا يسلط عدسة الرواية على السطح الخارجي لهذه القوى والتنظيمات إنما تتغلغل في أعماقها لتكشف عن واقعها المتردي والبحث عن الأسباب التي أدت إلى ضعفها، ومن ثم تبرز بجلاء ضرورة الفهم العميق للواقع العربي وحركته التاريخية والمؤثرات التي أدت إلى ترديه، ومن ثم استيعاب الدروس التي أثارتها إخفاقات هذه القوى وهزائمها التي لم تكن تثير

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٧٦.

(٢) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٦٢٨.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٣٤٠.

(٤) **المصدر ذاته**، ج٤، ص٧٩.

انتباهاً من قبل "لقد جاوز الخمسين لا يرى من نبؤة أو مقالات أنطوان غير الحسرات والويلات والتفسيخ (؟) والانهيار، لقد أمات القهر رؤوفا، فماذا سيفعل الحكم بأنطوان"(١). أما مسألة الطائفية فإن رائحتها تفوح من بداية الرواية حتى سطورها الأخيرة إذ يكشف السياق الروائي عن إبعادها التاريخية أيام الاستعمار التركي وبعد الاستعمار الغربي، ويلاحظ القارئ آثارها في الرواية من خلال تدمير القرى والمدن وتشرد الأهالي وتفجير الفتن والدسائس في المنطقة ليخلص المؤلف في النهاية إلى أن هذه الظاهرة البغيضة فجرتها السياسية الاستعمارية الغربية بدعم من السلطة العثمانية "مشى مذهولاً غير مبال بالمذبحة أمامه التي لم تكن تقل عنفاً عن مذبحة المجيدل وقد مثل المسيحيون بالمسلمين هذه المرة، فتشنقوا من شنقوا وبقروا من بقروا وأحرقوا من أحرقوا"(٢).

أما الأحداث التاريخية فهي بمنزلة الشرايين التي تمد الرواية بالحركة والحياة لذا فإن الكاتب يمنحها الاهتمام الأول، فهي هيكل عمله والنبع الذي تمده بالحركة والحياة وبالتالي لا يقدم الأحداث التاريخية جافة، بل أنه ينفذ إلى صميم معناها ويصل بينها بعد تمحيصها وتوضيح الأسباب الغامضة فيها، لأنه لا ينظر لها كحقائق جافة مقدمة ضمن وثائق رسمية يحكمها زمان أو مكان جغرافي، بل عبارة عن "معادل موضوعي لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بشكل فني"(٣)، فالكاتب يتلاعب فيها ويجري عليها تعديلات وإسقاطات بما يتناسب ورؤيته، لذا فقد مزجها بأحداث اجتماعية وسياسية وثقافية وفكاهة وسخرية في محاولة لنقد الواقع وإدانته والابتعاد عن النقل الحرفي المرآوي للتاريخ، وتقديم صورة حية لما يجري في الواقع، "وللبحث عن تبرير منطقي لسلوك الشخصيات التي يصورها في عالمه الروائي"(٤) كما يلوذ للتاريخ، لأنه لديه إحساسا بأن الهوية العربية مهددة بالفناء.

وقد فرضت رؤية الكاتب مجموعة من الأحداث الاجتماعية إذ كشفت عن صورة الحياة الاجتماعية في المنطقة في تلك الفترة الزمنية، فجسدت صورة الفساد والانحلال والبؤس والفقر والجهل والتخلف والاستغلال التي تعيشها جماهير المنطقة في أبشع وأخطر صورها، فبدت الحياة في تلك الفترة قاتمة بائسة معطوبة.

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج٤، مصدر سابق، ص١٦٦.

(٢) **المصدر ذاته**، ج١، ص٩.

(٣) حلواني، **الرواية والأيديولوجية**، مرجع سابق، ص٢٠٠.

(٤) خضير، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص٩٤.

وقد بدت صور الانحلال والفساد من خلال مجموعة من الشخصيات في الرواية مثل أم شعبان وزوجته فاتن وفريد شعبان والغانية التركية وغلامها والشيخ الضرير في الأستانة والمومسات في دمشق "فاستقبل نزل عدنان البغايا سريعاً، وحتى يحول دون أي احتجاج، منح ترخيصاً رسمياً للمومسات المقيمات"(١)

أما صورة البؤس والفقر فقد بدت واضحة من خلال مجتمع منطقة بلاد الشام الذي بدا بصورة قاتمة سوداوية يؤطرها الفقر والتخلف والتشتت والضياع "صارت اللقمة شحيحة وخشبة الوقود الصغيرة أهم لديهم من الجامع والكنيسة"(٢).

والكاتب لا يكتفي بعرض صور الانحلال والفساد والبؤس والفقر، إنما تغوص عدسة الرواية في أعماقها ليكشف عن الأسباب التي أدت إليها والمتمثلة في سياسية السلطة العثمانية التي فرضتها على المنطقة، وليسهم في نوعية القراء ويعكس لهم الأوضاع بعد تحليلها لتضئ خفاياها. وقد فرضت رؤية الكاتب بعضاً من الأحداث فبدت زائدة بسبب الاستطراد في السرد، ولعل لجوء الروائي إلى الاستطراد كان نتيجة لرغبته في تقديم صورة بانورامية شاملة للواقع الذي يصوره في تلك المرحلة التاريخية، وقد أدى هذا الاستطراد إلى تقطع الحركة الروائية مثل المشهد رقم (٣١) والمشهد رقم (٣٢) والمشهد رقم (٣٣) من الفصل الثاني من الجزء الأول، مما أدى إلى تفخيم حجم الرواية وإعاقة تطور الحدث. كما تزخر الرواية بالأحداث التصويرية التي توحي بدلالات فنية متعددة كمشهد التقاء خالد الحجاج بالغانية التركية، ومشهد اعتداء الشيخ الضرير على اشرف التركي، ومشهد لقاء سيف الحجّاج بوالدته زينات الدوام بعد دخول قوات فيصل لسورية، وقد وظفها الكاتب لإثارة القارئ وإبقائه في المشهد حتى النهاية، وليمزج الواقع بالخيال لتقديم صورة مرآوية لهذا الواقع.

أما الأحداث الجنسية فتحتل حيزاً واسعاً في الرواية وقد برزت المشاهد الجنسية عند معظم الشخصيات البارزة مثل: خالد الحجّاج واشرف التركي وشعبان وأم شعبان وفاتن وجرير ومقصود الشركسي وغيرهم، ولعل ذلك مرتبط برؤية الكاتب، إذ أراد الكاتب من ذلك تشويه الشخصيات التي تمثل الفكر القومي العربي والخلافة الإسلامية، وقد بدت هذه الظاهرة من عناصر الرؤية الثانية في روايات زياد قاسم جميعها.

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج٢، ص١٥٨.

(٢) **المصدر ذاته**، ج١، ص٢٢٧.

الرؤية ونوعية الشخصيات ورسمها:

قدم زياد قاسم من خلال عالمه الروائي بناء متكاملاً من الشخصيات عبر ثلاثة أجيال في فترة زمنية ممتدة وأماكن متعددة لتقوم بأحداث متنوعة تجسد رؤيته للواقع. وقد اتسمت هذه الشخصيات التي فرضتها رؤية الرواية بالتنوع والحياة والحركة، ولم تكن على مستوى واحد من المعرفة والإدراك والثقافة والمكانة الاجتماعية والسياسية. كما نجح الكاتب في إقامة التآلف بينها، فجعلها تتحرك في أماكن مختلفة وتتواصل بطرق متعددة مجسدة فئات المجتمع الذي تكونه، فاستطاع بذلك أن يجمع خيوطاً كثيرة وشخصيات متنوعة وأحداثاً متلاحقة ومواقف متباينة في حبكة روائية متقنة وأن يمزج بين الموقف السياسي والحدث النضالي والظاهرة الاجتماعية والنزعة الفردية في بناء روائي متكامل يقدم المعلومات التاريخية والنقد الاجتماعي والسيرة الذاتية والمتعة الفنية والمقولة الفكرية دون إحساس بالتكلف والتصنع، ودون اللجوء إلى المباشرة في الطرح والخطابية في التوجه.

وتعرض الرواية لثلاثة أجيال يمثل كل جيل مرحلة متنوعة بأفكارها وآرائها وقيمها التي تعكس رؤية الأديب للواقع، كما تظهر هذه الشخصيات بصفات عامة تكشف عن طبيعتها من خلال عرضها وتفاعلها مع الأحداث والدور الذي تقوم، به فيصفها الكاتب بأنها عصبية أو شرسة أو مبتذلة أو مشوقة وكأن مثل هذه الصفات -كما يرى بعض النقاد- "تمنح الشخصية خصوصية بين ملايين الشخصيات التي تشترك معها فيها"[(١)]. وقد استطاع الكاتب إغناء الرواية وإثراءها بخلق شخصيات حية متعددة ومتنوعة تتحرك أمام القارئ بطريقة مقنعة من خلال ربطها المحكم لسلوكها وعلاقاتها بمكوناتها النفسية والذهنية والاجتماعية والثقافية والوراثية أيضاً كالشخصيات (البدوية والريفية والدينية والأقليات العرقية والأجنبية والقومية العربية والقومية السورية والثرية).

ولعل تعدد الشخصيات وتنوعها في كل جزء من أجزاء الرواية له مغزى عميق الدلالة بحيث تبدو قصة الزوبعة قصة أمة واحدة بأطفالها وشيوخها ورجالها ونسائها. فالرواية تعزف على إيقاع مشترك واحد.

أنماط الشخصيات:

وقد فرضت رؤية الكاتب المتمثلة في الكشف عن واقع المنطقة المتردي الذي فرضته ممارسات السلطة العثمانية، وموقفه المتشنج من القوى القومية العربية وفكرة الخلافة الإسلامية

---

(١) لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، مرجع سابق، ص٢٨.

وتمجيده للشخصيات المسيحية أنماطاً متعددة من الشخصيات تمارس أدوارها ضمن إطار تاريخي محدد كما يوضحه السياق الروائي، ولا سيّما أن الرواية تقدم لوحة كاملة تتحرك في زمن بطيء تتداخل ألوانها وظلالها وتشابك أحداثها وعلاقات شخصياتها في محاولة من أجل خلق تصور شامل عن مرحلة تاريخية كاملة في حياة شعب بأسره.

أولاً: الشخصيات التركية والأجنبية:

ويوضح السرد الروائي أن الشخصيات التركية والأجنبية متعددة في الرواية، وقد انعكست رؤية الكاتب المتمثلة في رفضه لفكرة الخلافة الإسلامية والجامعة الإسلامية على رسم هذه الشخصيات، فظهرت من خلال فعلها وحركتها مشوهة السلوك بغيضة مرعبة لأنها تمثل قوى ظالمة مستغلة فاسدة ترمز إلى فساد السلطة العثمانية والاستعمار الغربي، وممارساتهم الوحشية ضد جماهير المنطقة وتسعى لسلب خبراتهم وقمع كل حركة تطمح إلى التغيير والاستقلال. وتمارس الشخصيات التركية والأجنبية دوراً بارزاً في الرواية، فهناك أشرف التركي وزيد التركي وجمال باشا السفاح والصواف وزوجته وغلامه وكثير من الجنود والضباط الذين يعيثون فساداً في المنطقة بممارساتهم المتسلطة التي فرضت واقعاً مهلهلاً ممزقاً فبدوا بصورة وحشية متسلطة مستغلة "عاث العساكر خراباً في ظهور الشوير فنهبوا ما نهبوا وأحرقوا ما أحرقوا، وجلدوا ما جلدوا واغتصبوا ما طاب لهم، ولم ينج إلا من كان غائباً أو سجيناً"(١).

ويسلط الكاتب عدسة الرواية على ممارسات هذه الشخصيات فلا يهتم بأبعادها المادية، وهذا يعود إلى موقفه المعادي نحوهم فبدت كافة الشخصيات مشوهة، ولا يقتصر الكاتب على تشويه الشخصيات السياسية والاجتماعية، بل تجاوز ذلك إلى تشويه الشخصيات الدينية بممارساتهم غير الخلقية مثل الشيخ الضرير في الأستانة الذي اتخذ من الدين وسيلة لإشباع رغباته الجنسية فلاط بالطفل الصغير، بالإضافة إلى ممارسات السلطة الغاشمة وتمجيد العنصر التركي "استدعى أحد مساعديه الكبار وأصدر له التعليمات، بمجرد وصولنا أوجد لي ما يمكن تعيينه مديراً للمعارف في القدس؟ وقبل أن يحاول مساعده الإجابة أضاف زيد بهدوء: أنت تعرف المواصفات التي نريدها الله فوق وتركيا تحت(٢).

فالكاتب يشوّه الشخصيات التركية (أخلاقياً ومادياً ونفسياً ودينياً)، فبدت فاسدة ظالمة مستبدة، لأنه ضد فكرة الخلافة الإسلامية والجامعة الإسلامية، وكأنه يريد القول أن الأتراك استعمار وليس خلافة إسلامية، لأن أهدافهم تتنافى مع أهداف الخلافة الإسلامية "كانت حكومة

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص١٨.

(٢) **المصدر ذاته**، ج١، ص٦٢.

الاتحاديين تدرك أن هذه الحرب قد تكون آخر حروبها، ففيها نجاتها أو نهاية أمجادها. لهذا سيدفع كل مواطني الدولة عرباً أم أتراكاً الثمن باهظاً إذا ما آلت الإمبراطورية إلى الزوال. وفي سبيل ضمان الولاء الشعبي للدولة، فإن الاتحاديين حاولوا إضفاء الصفة الدينية على هذه الحرب"[١]. وكأنه بذلك يصفي حساباته مع الخلافة الإسلامية التي يرى أنها وراء خلق هذا الواقع الرديء في المنطقة.

ونظراً لتعدد الشخصيات التركية والأجنبية سيعرض البحث لنموذج يجسد رؤية الكاتب لفساد السلطة العثمانية.

النموذج:

شخصية (أشرف التركي): ويكشف السرد الروائي عن شخصية أشرف التركي الذي عاش طفولة قاسية في نطاق أسرة فقيرة في الآستانة مع والده المخمور وأمه المكافحة، يقتل والده بعد صراع مرير دفاعاً عن والدته وشقيقته، فيولي هارباً. يتعرض لحادث اغتصاب من قبل شيخ الدين الضرير ثم ينتقم منه بقتله ويتحول إلى شخصية طاغية فاسدة تمارس كافة أنواع القتل والإرهاب واللواط بالأطفال "أشرف بيك، جريء مقدام مفطور على أعمال القتل والسلب والنهب، يقتل أقرب المقربين إليه بأعصاب باردة إذا وجد في ذلك مكسباً أو متعة وصار الآباء والأمهات يخيفون أبناءهم ويروعونهم باسم أشرف بيك التركي الذي لم يكن أكبر لص وقاطع طريق فحسب، بل كان أكبر خاطف للأطفال الذين كان يلوط بهم قبل افتدائهم وإعادتهم إلى ذويهم مشوهين أو مقتولين"[٢].

يمتهن تجارة الرقيق الأبيض مع شيوخ القبائل في الكوت ثم يتحول إلى عميل لجمال باشا السفاح الذي يتخذ منه وسيلة بهدف الإخلال بالأمن وبث الرعب بين الجماهير البائسة "لم يحظ أي مجرم في السجون التركية بما حظي به أشرف التركي. فمن الإعدام إلى السجن المؤبد إلى الحرية التامة مع الترخيص بالقتل والسطو وممارسة الإرهاب دونما مساءلة أو محاسبة أو مطاردة أو عقاب. بل أكثر من ذلك، إذ تعهد جمال باشا بتقديم السلاح والمال وكل ما يلزم حتى يقوم أشرف بمهمته خير قيام"[٣].

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٤٥٣.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٧٢.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٤٧٩.

إلا أن نهاية أشرف التركي كانت وخيمة، إذ يموت في سجن لا حدود له هو الصحراء بعد أن يتغلب عليه توفيق الكشفة أحد رجال الثورة العربية الكبرى. وكأن الكاتب يريد القول أن أشرف التركي بفساده وشذوذه وانهياره يرمز إلى فساد السلطة العثمانية وانهيارها "في ذلك السواد الحالك الرهيب شاهد أشرف التركي أباه الأبتر وشاهد الصبيان وشاهد رجاله يلعبون بجثته لعبة المرمى، لقد أرعب الناس طيلة عمره، ولما اختفى الناس من حوله ولم يبق لديه من يرعبه إلا أشرف. أتركوني أتركوني. فسار على غير هدى دون أن يدري من هو وكيف جاء وظل ينفض ذراعيه من حين لحين ويصرخ: أتركوني أتركوني.. دون أن يفلح بالإفلات، فجدران الزنزانة عالية وأرضها ضيقة. كيف يسمونها بيداء؟"(١).

ثانياً: الشخصيات المصرية:

وهي متعددة في الرواية، انعكست رؤية الكاتب على رسمها فبدت جميعها مشوّهة، ساقطة شاذة مبتذلة في ممارساتها وسلوكها يشوبها الانحلال والفساد، ولأن الكاتب يريد تجسيد رؤيته المتمثلة برفضه لفكرة القومية العربية، فقد شوّه كافة الشخصيات المصرية. وتتمثل هذه الشخصيات بعائلة الأدهم المقيم في العقبة بعد رحيل إبراهيم باشا والمتمثلة بأم شعبان وبناتها الثلاث وشعبان وزوجته فاتن وولديه وليد وفريد، فيتحول الأدهم إلى جاسوس يعمل لأجل ذاته وكأنه ليس لديه وطن أو مبدأ أو عقيدة. وتتحول أم شعبان إلى مومس وتسير على شاكلتها زوجة ابنها المصرية فاتن وبناتها الثلاث، ويصبح شعبان جاسوساً للإنجليز، ويتحول فريد إلى انتهازي يمارس عملية اللواط مع الأطفال، وكأن هذه العائلة المبتذلة تعيش في جو تنعدم فيه القيم والأخلاق والمبادئ "نشأ فريد وترعرع في جوٍ انعدمت فيه القيم والمشاعر والأحاسيس، فكل شيء عنده خاضع لقانون البيع والشراء، وفي سبيل ذلك ليس هناك حرج ولا حرام ولا ذنب ولا مخالفة. فكانت الدوافع البيئية أشد أثراً عليه من دوافع الغريزية"(٢).

ويبدو أن تشويه الكاتب لكافة الشخصيات المصرية وسلوكها وأفعالها له مسوغاته، فالكاتب ضد فكرة القومية والعروبة أصلاً، وبما أنه يطمح لتحقيق فكرة القومية السورية (سورية الكبرى)، فهو يرى أن مجتمع منطقة بلاد الشام له نسيجه الخاص الذي يميزه عن كافة المجتمعات الأخرى، وكأنه بذلك يضع أسس اللاوحدة والانفصال بين مصر ومنطقة بلاد الشام لوجود اختلافات جذرية في كل شيء. وعلى الرغم من وجود الكثير من الإشارات الدالة التي وظفها الكاتب في الرواية لتشويه الشخصيات المصرية مثل ممارسة البغاء والتجسس واللواط

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٥٦٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٢٨.

والانتهازية والتهريب. إلا أن هذا التشويه غير مقنع، لأن الكاتب يتحدث عن الفعل البشري، وكأن البيئة -كما يرى- ليس لها تأثير على سلوك الشخصية، وأن هذه الممارسات الخاطئة بفعل الوراثة، وهذا كلام غير مقنع لأنه لا يوجد سلالة بشرية في الانحراف. وعلى الصعيد السياسي فإن أدهم يعمل من أجل ذاته (مصلحته)، وكذلك انتقال الصواف وزوجته وغلامه الذين امتازوا بالفساد والانحراف الخلقي إلى مصر وكأن هذه البيئة صالحة لهذا العمل. "عندما عاد في العطلة الصيفية مع ابن خالته إلى الشارع السلطاني لم يظفر أبداً بالصواف الذي قيل لهما بأنه رحل وزوجته وغلامه إلى مصر دون أن تعرف الأسباب"[١].

وسيقف البحث عند شخصية شعبان كنموذج يمثل الشخصيات المصرية في الرواية لتظهر أكثر وضوحاً وتمثيلاً، إذ تتكشف للقارئ بالتدريج وتقدم من خلال حركتها وسلوكها وحوارها وحديث الآخرين عنها. كما أنها بسلوكها وحركتها وتفاعلها مع الآخرين تكشف عن موقف الكاتب من الشخصيات المصرية.

أ. النموذج:

شخصية (شعبان): من أبرز الشخصيات المصرية في الرواية، إذ صورت من خلال أفعالها وسلوكها وحركتها وحوارها فظهرت ساقطة مبتذلة تنتمي إلى أسرة تفتقد القيم والمبادئ والأخلاق، منهارة، شاذة، فالأب الأدهم يمتهن مهنة الجاسوسية لصالح الخديوي في مصر بعد أن تركه إبراهيم باشا في العقبة ليكون له عيناً وقاعدة في العقبة "تعود بداية الاستقرار لسلالة الأدهم، إلى ثلاثينات القرن التاسع عشر ، عندما انسحبت قوات إبراهيم باشا الكبير من بلاد الشام، تاركة وراءها جيوباً من العساكر والجنود ليكونوا عيونا لها وقواعد يعتمد عليها عندما تسنح الظروف ثانية لعودة القوات المصرية وانتزاع الحجاز وبلاد الشام من براثن الدولة العثمانية"[٢].

فالأم ساقطة مبتذلة تمارس البغاء على مرأى من زوجها وأولادها "أنفق كل ما لديه تاركاً زوجته تسعى للعيش بطريقتها الخاصة بعد أن ملّ منها اليوزباشي التركي، فصارت في مسكنها تستقبل كل من يطرق بابها من عساكر وبدو وصيادين، وعلى مرأى من بناتها ووحيدها شعبان"[٣].

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٩٦.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٩.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٤٢.

ينهار شعبان خلقياً، يمتهن مهنة الجاسوسية ونقل الأخبار إلى الخديوي ثم يتحول لنقل الأخبار إلى الأتراك ومن ثم إلى الإنجليز بما يتلاءم ومصلحته الذاتية.

يتزوج من مومس مصرية (فاتن) تنجب له أولاداً من غيره، يتخلى عنها دون مبالاة "لم يدر شعبان بأمر الحمل إلا عند الولادة: عاوز تسمي العيّل إيه؟

صعق شعبان، فسأل مذهولاً: عيّل مين؟ إنت عارفه إني ما بقربكيش. دا أنا لو كنت عاوز عيال، كنت أخلفهم من البهايم ولا أخلفهمش منك، جلجلت فاتن مقهقهة(؟): إنت بتعاشر البهايم وأنا ماعرفش"(١).

يهجر شعبان العقبة ليستقر في عمان بعد الأحداث التي وقعت في العقبة ليفتح مقهى عند السيل مع ابنه فريد، ويستمر في مهنة التجسس وتسويق البغاء لصالح الإنجليز "صار يجلس على كرسيه أمام المقهى. لا يلقي بالاً للمارة من أمامه إلا إذا كانوا من عساكر كلايتون: وُومن إلا أن الإقبال المعقود له في البداية تقلص وانكمش بعدما ذاع صيت فتحية بين العساكر. فذهب إلى الماركة حيث يعسكر الإنجليز، وصار يعرض بضاعته على كل جندي يصادفه: وومن وُومن"(٢).

وقد أسهمت الأحداث التي مر بها شعبان في نهايته البائسة المشوّهة، إذ ترصد الرواية ما وصل إليه شعبان يعيش في منطقة نائية، بعد أن تحوّل إلى متسوّل متشرّد على مرأى من أولاده "لم يبال فريد بأمره عندما عرف الخبر وإن حاول تدارك أقاويل الناس. دفع إليه سرورا يأمره بالكف عن الشحاذة، فصرخ به شعبان وهو يبكي ويتلوى في مكانه. فأثر فريد أن يتركه بحاله، ليتقوّل الناس كيفما يشاؤون. يومين ثلاثة ويفطس شعبان مثلما فطست أم شعبان. آخر زمن يا ناس، الأب شحاذ والابن يمتلك الآلاف"(٣).

ثم ينتهي نهاية بائسة فيموت مسعوراً بعد إصابته بداء الكلب. قال شعبان ساخراً: مسعور إيه يا عم. ده أنا طول عمري بتعضني الكلاب. فابتعد الناس عنه مع إطلالة الفارس الذي أنقذه: هاظا اللي عضه الكلب في الملفوف، وراح شعبان يعوي بعد أن استوى جالساً، مستنداً بظهره إلى الجدار وممسكاً عنقه بيديه"(٤). ومن ثم يلقى في قاع بئر رومانية مهجور في جبل

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٢٣٣.

(٢) **المصدر ذاته**، ج٢، ص١٤٥.

(٣) **المصدر ذاته**، ج٤، ص٢١٠.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٢١٢، ص٢١٤.

القلعة، وتساءل بعضهم في أنفسهم: ترى من سينبش يوماً عظام شعبان"(١). ولم يأت انهيار شعبان فجائياً فقد مهد الكاتب له طويلاً، وصور بدقة ممارساته وأفعاله السلبية التي عكست صورته المشوهة لدى القارئ، فقد عاش كافة أنواع الفساد الديني والخلقي وأطرت طيلة حياته كل مظاهر الفقر والانحراف وأحاطت به الدعارة في أشنع صورها خلال كل مراحل حياته وانتقل أخيراً إلى تجارة المخدرات والرقيق الأبيض في منافسة جادة مع ابنه في هذه المهنة... ثم ينتهي نهاية مأساوية بموته وحيداً مصاباً بداء الكلب.

ولكن هل يمكننا أن نجعل من هذه الشخصية الشاذة نموذجاً لشعب بكامله؟ فالأدب العالمي قدّم على صفحاته من النماذج المشابهة التي أوصلها الفقر والبؤس وغيرها من عوامل الدناءة الاجتماعية إلى آخر درجات الانحراف، إلا أن الكتّاب جعلوا من هذه الشخصيات نماذج لبؤر أو مجموعات اجتماعية معينة نجدها في أي مجتمع إنساني يتعرض أبناؤه لما تعرض له شعبان، لكنهم لم يجعلوا من هذه النماذج نماذج تمثل شعباً بكامله كما فعل زياد قاسم، وهذا التشويه فيه خروج عن الواقعية.

ثالثاً: شخصيات منطقة بلاد الشام:

انعكست رؤية الكاتب في الرواية على رسم الشخصيات في منطقة بلاد الشام، فظهرت متعددة ومتنوعة تضم نسيجاً مختلفاً من كافة الاتجاهات يوحدها المناخ المشترك الذي ولدته سياسة السلطة العثمانية الغاشمة، والشعور النفسي والواقع المشترك الأليم على الرغم من الخلافات الطائفية والولاءات العشائرية والاتجاهات السياسية والفكرية والدينية المتعددة، وهذا يجعل الشخصيات في منطقة بلاد الشام مرتبطة معاً بأكثر من خيط روائي على الرغم من عدم ترابطها في الظاهر. ولأن الكاتب أراد تقديم صورة واقعية تجسد طبيعة مجتمع منطقة بلاد الشام، وتظهر خصائصه وسماته البيئية التي تميز بها عن غيره من المجتمعات الأخرى (المصرية والتركية) لما له من نسيج محدد وواضح (خاص) قد يسعفه في تشكيل وحدة اجتماعية سورية (سورية الكبرى)، فهو يبدي تعاطفاً وتحيزاً لهذه الشخصيات، فيصور نضالها وكفاحها على الرغم فقرها وبؤسها ومعاناتها لتخلص من واقعها المرير الذي فرضته عليها السلطة العثمانية والاستعمار الغربي. فجسد من خلال حركة الشخصيات وأفعالها الكثير من صور المعاناة والتعذيب والتمزق التي تعرضت لها شخصيات المنطقة "عاشت البلاد في خراب تام ولم يمض على الحرب عشرون شهراً. فانتشر الجوع وعمت الفوضى وصارت العوائل غير قادرة على إعالة أفرادها، فدفع الأطفال إلى الشوارع للشحادة أو السرقة أو التهافت على

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج٤، مصدر سابق، ص٢١٨.

المزابل وتحصيل القوت من قشور الليمون والبطاطا وألواح الصبر"[١]، ولعل هذا الواقع المرير الذي فرضته سياسة السلطة العثمانية الغاشمة جعل جماهير المنطقة تعيش في حالة من الرعب والفوضى والتشتت "حتى في القمامة توجد الحكومة"[٢]، وهذا بدوره دفعها للتخلص والتحرر من براثن الاستعمار، فظهرت شخصيات متنوعة تمثل اتجاهات متعددة كالشخصيات التي تمثل القومية العربية مثل: (أكرم الدوّام وزينات الدوّام وسامي البيروتي وأبي عدنان الدمشقي وجرير وتوفيق ونصوح الكشفة) والشخصيات التي تمثل الفكر القومي وتتعاطف مع الخلافة الإسلامية مثل خالد الحجّاج، والطائفية ويمثلها بشارة والعشائرية ويمثلها الشيخ زعل والأقليات العرقية ويمثلها مقصود الشركسي وعائلته والقومية الاجتماعية السورية ويمثلها سيف الحجّاج ورؤوف كنعان وأبي جبران والأب سمعان ورجا الصليبي وفرحان وهند وثائرة ومرزوق، والتنظيمات والحركات الحزبية ويمثلها أنور العراقي.

ويقف البحث عند نماذج لشخصيات متعددة تمثل شخصيات منطقة بلاد الشام.

أ. نماذج

شخصية (خالد الحجّاج): من المتعاطفين مع فكرة الجامعة الإسلامية، وقد بدت هذه الشخصية من خلال فعلها وحركتها وحوارها وحديث الآخرين عنها مناضلة مكافحة، من أكثر الشخصيات ثراءً من حيث البعد النفسي المكشوف للقارئ. وقد كشفت الرواية عن هذه الشخصية بالتدريج وأظهرت نضالها لنيل الاستقلال. وعلى الرغم من تعاطفها مع فكرة الجامعة الإسلامية، فقد انضم خالد الحجّاج في فترة دراسته في باريس للمنتدى القومي الذي ينادي بالتحرر التام ومواجهة سياسة التتريك وبعث النهوض القومي مجدداً، وبذلك فقد تشكل فكره في دولة فرنسا حيث الفساد والأوبئة، وكأن الكاتب يريد القول أن فكر قادة القوى القومية التي تسعى للتحرر من براثن الاستعمار ملوث تشكل في دول غربية، لذا عجزت عن تحقيق الوحدة القومية "لم يجد أكرم باشا صعوبة في إقناع خالد بالانضمام إلى المنتدى القومي"[٣]. يعود خالد الحجّاج مع زوجته زينات الدوّام وابنه سيف ليبدأ ممارساته المعارضة للاستعمار، فيصدر جريدة ذات اتجاه عروبي تنادي بالعروبة واللامركزية، محاولاً عمل ما يشبه الصحوة للعرب في المنطقة في سبيل التحرر والاستقلال من سطوة السلطة العثمانية والاستعمار الغربي "علق خالد على ما

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٤٧٦.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٠.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١١٠.

جرى بالقول لأصدقائه، أن دولة مثل تركيا يحدّ نظامها من النوابغ وقدراتهم ويحول دون تمكنهم من نبوغهم إنما هو نظام ينحدر بنفسه وأمته إلى الفناء. لقد انتهت تركيا"(١).

إلا أن خالد الحجّاج لم يدع إلى التحرر التام والانسلاخ الكلي من الدولة التركية، فهو وإن هاجم السلطة العثمانية، فهو يدعو إلى الحكم الإسلامي والخلافة الإسلامية "لهذا أعاد خالد نشر مواضيع جريدة العروة الوثقى في جريدته قحطان. كما أنه كان يقتبس الكثير من أقوال الكواكبي مشيراً إلى أن العرب هم ركيزة الإسلام وأهله ولسانه"(٢).

ويكشف السياق الروائي أن الكاتب يبدي تعاطفاً مع هذه الشخصية، إلا أنها بدت من خلال أفعالها وحوارها مثالية غير واقعية في سلوكها تنتهي وتموت دون أن تسهم في تغيير واقع المنطقة المتردي الذي فرضته سياسة السلطة العثمانية "هدر صوت خالد قبل أن تتمكن منه الأنشوطة: "بلّغوا جمال السفاح أن الملتقى قريب. وأبناء الرجال الذين يقتلون اليوم سيقطعون في المستقبل بسيوفهم أعناق أبنائكم الأتراك"(٣).

٢. **شخصية (أكرم الدوّام):** وهي من الشخصيات المتعاطفة مع الفكر القومي وتحتل حيزاً واسعاً في الرواية. وقد بدت كما كشفها السياق الروائي مكافحة مناضلة تسعى لتحقيق الوحدة القومية العربية وتندد بحكم الأتراك.

وظهرت شخصية أكرم الدوّام من خلال حركتها وفعلها مناضلة مكافحة تسعى إلى التحرر والتخلص من سطوة السلطة العثمانية بتشكيل المنتدى القومي العربي ونشر مبادئه وأهدافه في المنطقة للنهوض بالواقع المتردي "فأكرم باشا عبر منتداه القومي إنما كان يعبر عن تطلعات أمة لها تاريخ طويل وحضارة أصيلة"(٤).

والكاتب يبدي تعاطفاً واضحاً معها، فصوّر معاناتها وكفاحها ونضالها على الرغم من مثاليتها وافتقادها للوعي والقاعدة الصلبة التي ترتكز عليها لتحقيق أهدافها، لذا بدت شخصية أكرم الدوّام مثالية غير مقنعة تنتهي بالموت دون أن تسهم في تحقيق الوحدة القومية العربية على الرغم كفاحها ونضالها "فإعدام أكرم باشا كان إعداماً لمشاعر الأمة العربية في الداخل والخارج.

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٤٥٢.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٦١.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٥١٢.

(٤) **المصدر ذاته**، ص١٢٢.

وهو الأمر الذي لم تدركه الآستانة، وأنه إذا لم يتم التصدي للطغيان منذ الآن فإن إعدام أكرم باشا سيتبعه إعدامات تحيق بكل القوميات"(١).

٣. **شخصية (سيف الحجّاج):** وقد بدت من خلال حركتها وفعلها وحوارها تحمل بذور القومية السورية وتسعى لتحقيقها من خلال كفاحها الطويل ومشاركتها في أحداث الثورة العربية الكبرى في سبيل إعادة الوحدة السورية. وقد كشف السياق الروائي عن شخصية سيف الحجّاج، فقد ترعرع في عائلة ثرية ذات أصول ممتدة، ينتمي إلى عائلة آل الحجّاج "آل الحجّاج الأثرياء المتنفذون"(٢)، والده خالد الحجاج عضو المنتدى القومي الذي ناضل من أجل تحقيق الوحدة القومية العربية والتحرر التام من براثن الاستعمار ووالدته زينات الدوّام ابنة أكرم الدوّام صاحب الجذور القومية "آل الدوّام المعروفين بعراقتهم وأرستقراطيتهم"(٣)، وجدته ذات الأصول التركية وجده عضو (مجلس المبعوثان)، يعيش في جو ترف وثراء، إلا أن حياته الثرية لا تحول دون التحاقه بجيش فيصل بعد أن أعدم والده على يد الأتراك "فقال سيف بصوت متعب رنين وهو مغمض العينين: بدي ألتحق بجيش فيصل"(٤). وقد بدأ موقف سيف الحجاج إيجابيا من الثورة العربية الكبرى، مناضلاً في سبيل الوصول إلى سورية وإعادة بناء الدولة السورية "كان في كل زيارة للقبة يلف صدره من تحت ثيابه بالعلم السوري، فهو لم يعد يصلي ركعتين بعد كل إغارة، بل يدفع العلم السوري في الموقع الذي يغيرون عليه، حتى لو أخفقوا في إغاراتهم أو تقهقروا أو هربوا فإنه كان يجد دائماً مكاناً يرفع فيه العلم"(٥).

وتبدو شخصية سيف الحجاج كما جسدها الكاتب شخصية قومية اجتماعية سورية ترى الوحدة من خلال تشكيل دولة سورية الكبرى، فاستطاع الكاتب من خلال أفكارها وممارساتها وفعلها أن يمهد لأرضية القومية السورية "البلد اللي بيها نشامى متلك ما يصير ليها شيء"(٦).

الرؤية والزمان والمكان وكيفية تشكلهما:

يلاحظ الدارس أن الإطار الزماني والمكاني في رواية الزوبعة يرتبط برؤية الكاتب وفكرتها الرئيسة ولا سيما أن الزمان والمكان لهما دلالات فنية متعددة على اعتبار أن العلاقة

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص١٢٢.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٠٦.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٥٣١.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٥٣١.

(٥) **المصدر ذاته**، ج٣، ص١٥٨-١٥٩.

(٦) **المصدر ذاته**، ج٢، ص٢٧٦.

وطيدة بين المكان والزمان إلى حد يستحيل فيه "تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصبّ على عمل سردي دون أي مظهر من مظاهر المكان"(١).

واختيار الكاتب للإطار الزماني والمكاني لم يأت عشوائياً أو مصادفة بل جاء ليسهم في تجسيد فكرة الرواية من خلال تضافرها مع عناصر الرواية الأخرى، فهما معاً "يعيّنان بيئة الرواية أو المرحلة أو العصر أو الوسط أو المحيط الذي تتحرك به ومن خلاله الشخصيات"(٢). وقد رسم الكاتب كلاً من الزمان والمكان في الرواية بدقة متناهية ليخلق من خلالهما عالماً خيالياً، وليقدم من خلالهما صورة للحياة عن طريق شخصيات وأحداث تقع في مكان معين وزمن معين وإن كانت دلالتهما -كما يرى بعض النقاد- "تتجاوز ذلك المكان وذلك الزمان"(٣). ولا بد من الإشارة إلى أن رؤية الرواية فرضت الإطار الزماني والمكاني العريض الممتد الواسع فبدا متشعباً واسعاً موحياً بدلالات متعددة في الرواية.

وقد فرضت رؤية الكاتب الزمن في الرواية فجاءت البداية محددة واضحة، إذ تبدأ أحداث الرواية بفتنة لبنان ١٨٦٠م وهي بداية لها دلالتها ومغزاها "الصليبي لقب أطلقه بدو الجبيلية على رجا عندما قدم إلى مضاربهم في المدة التي اشتعلت فيها الطائفية بين لبنان في العقد السادس من القرن التاسع عشر بدعم إنجليزي للدروز وفرنسي للمارونيين، فامتد آوارها إلى وسط سوريا وجنوبها"(٤). فالكاتب أراد أن يكشف عن أبعادها التاريخية أيام الاستعمار التركي وبعده الاستعمار الغربي. وأن يبين آثار هذه الفتنة التي أدت إلى تمزق مجتمع منطقة بلاد الشام وتفتته وانهياره. أما الخاتمة فهي توحي بدلالة واضحة إذ توقفت أحداث الرواية بعيد عام ١٩٣٥م(٥) بعودة (أنطوان سعادة) مؤسس الحزب القومي السوري إلى المنطقة "أما أنطوان سعادة فعقد العزم على العودة إلى الوطن وتنظيم الكفاح القومي ضد المحتلين"(٦). ولعل توقف الكاتب عند هذا التاريخ ليبين ظهور بذور الحزب القومي الاجتماعي السوري والأسباب التي أدت إلى ظهوره، وكأن أفكار الحزب كما يرى الكاتب تستند إلى أسس سياسية واجتماعية وثقافية فجاء استجابة واستقراء لتاريخ المنطقة، وبالتالي كأنه يلبي حاجات المنطقة ويجيب عن

---

(١) عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي**، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م، ص٢٢٧.

(٢) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٣٨.

(٣) عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، سلسلة آفاق، العدد ٢، بغداد، ١٩٨٦م، ص٨٢.

(٤) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٤.

(٥) تلتقي نهاية **الزوبعة** مع نهاية ثلاثية العصاة لصدقي اسماعيل.

(٦) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج٤، ص٢٨٤.

أسئلة هذا الواقع وتحدياته، وبمعنى آخر أن فكرة الحزب القومي السوري (فكرة سورية الكبرى) تستند إلى أسس موضوعية وتاريخية وسياسية وقومية.

أما الإطارات الجزئية لرباعيته الزوبعة فبدت محددة واضحة لها مغزاها، ففي الجزء الأول من الرواية تبدأ الأحداث بعام ١٨٦٠م وتنتهي بانتهاء الحكم العثماني على منطقة بلاد الشام وإبرام اتفاقية سايكس–بيكو ١٩١٦م "لكن أهم ما جرى خلال تلك الفترة وأثر على معنويات العرب وحلفائهم، اندلاع الثورة الشيوعية وسلّم الشيوعيون إلى الاتحاديين الوثائق التي استولوا عليها من خزائن القيصر، وأهمها الاتفاقية التي وقعها وزير خارجية بريطانيا وفرنسا، سايكس–بيكو، التي اتفقا فيها بوضوح على كيفية اقتسام الغنائم وتوزيع الأراضي العربية بينهما عند انتهاء الحرب"(١). ولعل هذا التحديد الدقيق جاء ليبين أن حدث تقسيم وتجزئة منطقة بلاد الشام إلى مناطق مستعمرة ما هو إلا تحصيل حاصل للتراكمات السياسية الاستعمارية التي فرضتها السلطة العثمانية على جماهير المنطقة التي بدت عاجزة عن مواجهة التحديات الخارجية والداخلية التي فرضت عليها.

أما الإطار الزماني للجزء الثاني فيبدأ بدخول الملك فيصل لسوريا ١٩١٨م، وينتهي بانتهاء مملكة سورية ودخول القوات الفرنسية إلى سورية لتصبح سورية منطقة ذات نفوذ فرنسي عام ١٩٢٠م "على اثر حوادث العداء في تل كلخ، وبناء على عدم ظهور استعدادات سلمية من حكومة دمشق، أطلق الجنرال غورو لنفسه حرية العمل وأصدر أوامره لجيوشه بمواصلة الزحف إلى الأمام يوم ٢٤ تموز ١٩٢٠"(٢)، وكأن الكاتب يشير إلى إخفاق القوى القومية في مواجهة التحديات الخارجية والداخلية، لأنها لا تستند إلى قاعدة صلبة وتفتقد القيادة الواعية التي قد تسعفها في مواجهة هذه التحديات.

أما الإطار الزمني للجزء الثالث الذي ينتهي باضطرابات البلقاء عام ١٩١٨م: "علمت بالحركة ضد الفرنسيين في منطقة البلقاء، أطلب إليكم اتخاذ إجراءات فورية لوقف الحركة فيصل، الأحد، ١٢ رجب ١٣٣٩هـ"(٣)، فيكشف عن الاضطرابات والصراعات التي وقعت بين القوى القومية التي أسهمت في فشل محاولاتها المتكررة للتحرر من الاستعمار والتبعية الأجنبية.

وتبدأ أحداث الجزء الرابع بتأسيس إمارة شرق الأردن عام ١٩٢١م وتنتهي بعيد عام ١٩٣٥م. ولعل لهذا التحديد الزمني الدقيق دلالته، وكأن الكاتب يكشف عن الهزائم

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٦٢٨.

(٢) **المصدر ذاته**، ج٢، ص٢٨٠.

(٣) **المصدر ذاته**، ج٣، ص٣١٣.

والانقسامات والإخفاقات المتكررة للقوى القومية في تحقيق أهدافها والمتمثلة في التحرر من الاستعمار، وتحقيق الوحدة القومية العربية التي صوّر فشلها وهزيمتها من خلال مسيرتها الزمنية في رواية (أبناء القلعة). وكأن الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث رواية (أبناء القلعة) هي امتداد للفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث رواية (الزوبعة). ولعل الكاتب بذلك يمهد لأرضية الحزب القومي السوري الاجتماعي الذي جاء استجابة لهذه الظروف التي حدثت في المنطقة الذي يرى فيه كافة المقومات السياسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية التي قد تسعفه في تحقيق الوحدة القومية السورية وإعادة بناء (سورية الطبيعة).

والرواية تعج بالتواريخ الحقيقية التي وظفها الكاتب في الرواية مثل إعدام أعضاء جمعية الفتاة العربية في أيار ١٩١٦م وإعلان الثورة العربية الكبرى في حزيران ١٩١٦م ودخول الملك فيصل سورية ١٩١٨م وباتفاقية سايكس-بيكو ١٩١٦م ومعركة ميسلون ١٩١٨م وغيرها من التواريخ الزمنية ليصور الكاتب أهم الأحداث التي حدثت في تلك الفترة التي أسهمت في تشكيل الواقع المتردي للمنطقة، ويسلط الأضواء على بذور تشكل القوى القومية التي أخفقت في تحقيق أهدافها. إلا أن كثرة التواريخ في الأجزاء الثلاثة من الرواية جعلها تفقد القدرة على الموازنة بين إيقاع الزمن التاريخي وإيقاع الزمن الروائي، وهذا نجح فيه الكاتب في الجزء الأول من الرواية وهو بهذا التوازن يمكن مقارنته برواية "الحرب والسلام"(١)، لتولستوي. وقد تحولت شخصيات الرواية أيضاً نتيجة لكثرة التواريخ إلى خدمة التاريخ "وكان يفترض بالتاريخ أن يصبح بخدمتهم"(٢). ولعل تكبد الكاتب في رصد هذه التواريخ ليجسد من خلالها صورة بانورامية متكاملة للأوضاع السائدة لمجتمع بأكمله في تلك الفترة الزمنية، ولتحديد اتجاه القراء إلى الفترة الزمنية التي أراد الكاتب التعبير عنها لمتابعة زمن الأحداث بدقة: والتركيز على البؤرة الزمانية والمكانية لأحداث الرواية وشخصياتها.

ولكن يلاحظ أن رؤية الكاتب فرضت ظاهرة مهمة تتمثل في توظيف الزمن بشكل مكثف وموجز قد لا يشعر به القارئ أو بالتغيرات التي حصلت خلاله مثل قوله "انقضت أعوام من الحرب والفوضى والحصار والدسائس والمؤامرات حصلت أمور كثيرة وتغيرت معالم كثيرة، بعد أن رجحت كفة الحرب إلى جانب الحلفاء"(٣) كما وظف الكاتب القفز الزمني من مشهد لآخر في الرواية ليكسر رتابة السرد ويدفع الملل وخاصة وأن "السرد أصبح من الأمور المرفوضة

---

(١) الأزرعي، **الرواية الجديدة في الأردن**، مرجع سابق، ص١٥٧.

(٢) الأعرجي، **زياد قاسم في الجيل الثاني من الزوبعة**، مرجع سابق، ص٢٢.

(٣) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٢٦٨.

لدى بعض المجددين أو من الأمور المحددة لدى بعضهم"[١]، "مضت الأيام وتلاحقت السنون وكبر زعل ونما فرحان"[٢]. كما استطاع الكاتب من خلال الزمن بوصفه عاملاً أساسياً في بناء الشخصية الكشف عن تطور الشخصيات الفكري من خلال حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتأثر وتؤثر.

أما المكان فبدا واسعاً عريضاً ممتداً لم يأت اختياره مصادفة، بل جاء ليسهم في تجسيد رؤية الكاتب بتضافره مع العناصر الأخرى للرواية، والمكان عنصر فاعل في الرواية يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الروائية وتنظيم الأحداث وكشف طبيعة الشخصيات، بل إنه يشكل أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليه لتحديد هوية أحداثه وفكرته وسمات شخصياته وارتباطاً مع رؤية الكاتب المتمثلة في تصوير واقع المنطقة المتخلف الذي فرضته ممارسات السلطة العثمانية والاستعمار الغربي على المنطقة وعجز القوى السياسية القومية العربية في إحداث تغير جذري لهذا الواقع التي هيأت بدورها لظهور بذور القومية السورية فإن معظم أحداث الروايات تدور في منطقة بلاد الشام[٣] التي تشكل حلبة للصراع الفكري والسياسي والديني والطائفي والعرقي وواقعاً مشتركاً لهذه القوى "مع أن اسم القبة أطلق أصلاً على الربوة التي لا تزيد مساحتها على بضع مئات من الفدادين، تخترق القبة زوابع رملية مخيفة تنبع فجأة في الأرض وترتفع عالياً في السماء فتدور في محورها مسببة الأذى لكل شيء حولها وهي تتلاطم وتتخابط وتمتص وتقذف بجنون ما يحيط بها ويعترضها من أشياء"[٤].

إلا أن التنقل المكاني بدا واضحاً في الرواية، إذ تنتقل عدسة الرواية إلى أماكن متعددة للتعبير عن أغراض فكرية وخلقية وسياسية واجتماعية معينة، فبينما تصور عدسة الرواية مدينة دمشق حيث البؤس والتخلف والجهل والفقر لإدانة القوى القومية العربية التي أخفقت في إحداث تغيير في واقع المنطقة المتردي "فابتعد باتجاه الشرق ولم يدرِ لماذا، وإذا به على أعتاب مدينة دمشق وجد نفسه فجأة أمام كومة قمامة كبيرة، اندفع نحوها يبحث عن شيء يأكله، وصل وقد هده التعب إلى جادة السروجية حيث يكثر الشحاذون على امتداد الطريق راح الرجل يرمي للشحاذين أرغفة الخبز، ورمى له عن بعد رغيفين، فرمى الرغيفين ولم يكن يدر بأن فيهما

---

(١) يوسف نوفل، **قضايا الفن القصصي**، ط١، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٩٩.

(٢) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٤٧٣.

(٣) يلاحظ أن الرواية تسلط عدستها على منطقة بلاد الشام، وهي بذلك تلتقي مع ثلاثية العصاة التي تدور معظم أحداثها في منطقة بلاد الشام وفي الفترة الزمنية نفسها.

(٤) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٣.

خلاصه أو موته. لكنه لم يتوقف "بل استمر راكضاً سوف تسعى في أثره مدينة دمشق بأسرها"(١).

وتنتقل عدسة الرواية إلى الأستانة حيث الفساد وانتشار البغي والممارسات الغير خلقية والمتجسدة في (زوجة الصواف وغلامها وشيخ الدين الضرير وأشرف التركي)، وانتشار الفقر والتشرد والجوع، لإدانة الخلافة الإسلامية وممارساتها المتسلطة التي أسهمت في خلق واقع متردٍ في المنطقة ليبين من خلال ذلك موقفه المتشنج من الخلافة الإسلامية، وكأنه يصفّي حساباته معها لما جلبته من ظلم وسببته من خلافات وفتن طائفية في المنطقة ثم تنتقل عدسة الرواية إلى باريس حيث الفساد والبغي والاستغلال والانحلال، ليبين بأن قادة الفكر القومي تشكل فكرهم في دول غربية مثل فرنسا (تربية فرنسية) "باريس مدينة النبيذ والنساء والأزياء، إنها مدينة قذرة نجسة، ولربما هي الأكثر قذارة بين مدن العالم إن باريس لتثير القرف في الإنسان لولا نساءها. في باريس لا عذارى ولا حرائر، فكل نسائنا زانيات، تمنح الواحدة لرجل واحد كما تمنح لعشرة رجال، باريس هي المدينة الوحيدة التي جعلت المرأة مجرد جنس وجعلت الجنس عقيدة ودين"(٢).

ولعل الانتقال إلى باريس ووصفها فيه نوع من المبالغة والتعميم، فالكاتب أراد التركيز على الجانب السلبي للمدينة مغفلاً الحركات والتطورات الفكرية والسياسية والثقافية والاجتماعية التي أسهمت في إحداث ثورات شاملة أدت إلى قلب المفاهيم والقيم في تلك المرحلة الزمنية، ثم تنتقل عدسة الرواية إلى مصر حيث الفساد والبغي والانحلال الأخلاقي وكأن هذه البيئة صالحة لهذا الممارسات وبذلك يضع أسس اللاوحدة والانفصال بين مصر والهلال الخصيب "عندما عاد في العطلة الصيفية مع ابن خالته إلى الشارع السلطاني لم يظفر أبداً بالصواف الذي قيل لهما بأنه رحل وزوجته وغلامه إلى مصر دون أن تعرف الأسباب"(٣).

وتنتقل عدسة الرواية إلى لبنان حيث الفتن الطائفية والخلافات المذهبية واثارها المريرة التي أدت إلى اشتعال فتنة الطائفية في المنطقة فجرّت الدمار والويلات على جماهير المنطقة الكادحة، كما تنتقل عدسة الرواية إلى الأردن وفلسطين حيث العشائرية والأقليات العرقية، والطبقات الثرية والفقيرة، وظهور بذور القوى القومية والحركات والتنظيمات السياسية، لتبين رفض الكاتب لفكرة الأقليات العرقية والعشائرية البغيضة وللفكر القومي العربي (فكرة العروبة)

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٢١.

(٢) **المصدر ذاته**، ص ص٩٧-٩٨.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٩٦.

والإقطاعية "قال الشيخ بقرف: يخسوا... وبصق على الأرض، ثم نهض واقفاً، ووقف الرجال والأب سمعان أيضاً: اسمع يا خوري اللي هو: اللطيفات ما ليهم عندنا جيرة! وما أريدهم في القبة ولا في غير القبة"(١).

ولعل لهذه التنقلات المكانية مسوغاتها عند الكاتب، فالكاتب لا يؤمن بفكرة القومية العربية والخلافة الإسلامية والطائفية والعشائرية والأقليات العرقية، لذا فهو يدينها ويدين أفعالها وممارساتها التي عجزت عن إحداث تغيرات جذرية في واقع المنطقة المتردي "أما الان، فلا أصوات ولا آمال، عملوا معه من أجل القبة وعمل معهم من أجل الشام، لكنهم لم يغيروا شيئا ولن يغيروا شيئاً"(٢)، وكأن الكاتب يمهد بشكل أو بآخر إلى فكرة ظهور الحزب القومي الاجتماعي السوري الذي يرى أن ظهوره جاء استجابة طبيعية لتاريخ المنطقة السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الذي يمكن من خلاله تحقيق وحدة قومية سورية ضمن إطار وحدة سورية الطبيعية التي يرى فيها وسيلة لتخليص جماهير منطقة بلاد الشام من بؤسها وإعادة التوازن للمنطقة، "أما الهدوء الذي حط في القبة بعد رحيل الوافدين تسبب بالوحشية والغربة. فأين صخب المقاتلين وأين بنادق الثوار ومعاول أحرار الشام"(٣). كما يلجأ الكاتب إلى استخدام التفاصيل في وصف المكان وهو أسلوب واقعي يمزج بين تفاصيل المكان وأحاسيس ومشاعر الشخصية الروائية، فيشتد إحساس القارئ في المشهد الذي يقدم به، وكل هذه الصفات المكانية البارزة قدّمت للقارئ نموذجاً (أيديولوجياً) متكاملاً يكون خاصاً بنمطٍ ثقافي محدد، ويتكرر في الرواية الوصف النمطي للمكان كما في وصفها لمنطقة الكوت ذات الدلالة الجغرافية الجامدة "الكوت منطقة صحراوية تقع في جنوب شرق العراق، وسميت كذلك لتلاصق مساكنها واقترابها من البحر"(٤).

ولعل هذا الوصف جاء في الرواية ليمهد بدوره للأحداث الاجتماعية والقومية التالية، ولخلق فضاء شبيه بالفضاء الواقعي ولا سيما أن المكان "يعمل على إدماج الحكي في نطاق المحتمل"(٥). ولا ينحصر تأثير المكان في تطور الأحداث ومصير الشخصيات وعالمها الداخلي والخارجي وأفكارها وطموحاتها، بل يمتد إلى عنوانها (الزوبعة) التي تمثل شعار الحزب القومي

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٤٧.

(٢) **المصدر ذاته**، ج٤، ص١٤٩.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١٤٩.

(٤) **المصدر ذاته**، ج١، ص٣٣٨.

(٥) حميد الحمداني، **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص٦٥.

الاجتماعي السوري، الذي يمجده الكاتب في الرواية، ويمهِّد لفكرة ظهوره بشكل أو بآخر، وهو باختياره لهذا العنوان منحاز لهذا الحزب.

الرؤية والأساليب السردية:

يلاحظ الدارس أن رؤية الكاتب في الرواية قد انعكست على الأساليب السردية في الرواية فبدت متعددة متنوعة اختيرت بدقة، ليقدم الكاتب من خلالها صورا عديدة عن الأحداث والشخصيات توحي بدلالات متعددة "لذا يمكن الوقوف عند الأساليب السردية التي وظفها الكاتب وتتمثل:

أولاً: الضمائر: وتقتصر في الرواية على "ضمير الغائب"

فالسرد الروائي يبدأ بالعبارة التالية "فالصحراء لم تكن تكتفي بما تأكله من أطراف القبة، بل كانت ترسل إليها من حين لآخر أسراباً من جراد فتاك لا يبقي ولا يذر"(١).

وهذا يعني أن السرد بضمير الغائب يتم من بداية الرواية وحتى نهايتها، إذ يتسلم الراوي التقليدي (العالم بكل شيء) دفة السرد، فيسرد ويصف ويعلق ويحلل وينتقد ويستطرد ويستنتج ويحذف ما يدور في خفايا الشخصيات وكأنه يعيش بداخلها، بل أسهب في تفصيل موضوعه، فلا يدع ركناً منه أو حاشية إلا ويملأها بتفصيلات دقيقة مساهمة منه في إكمال الصورة ويجعلها أقرب ما تكون للواقع، وهو بهذا الأسلوب السردي ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن أفكار ومبادئ ومشاعر الشخصيات ليحياها بدلاً من أن يسمع خبرها "عاشت البلاد في خراب تام ولم يمضِ على الحرب عشرون شهراً، فانتشر الجوع وعمت الفوضى وصارت العوائل غير قادرة على إعالة أفرادها، فدُفع الأطفال إلى الشوارع للشحاذة أو السرقة أما كبار السن وبعد أن أعياهم الجوع، قصدوا إلى البرية لتحصيل الأقوات من مخالب الآفات أما شوارع القدس والشام وبيروت فإنها امتلأت بالموت الكريه البطيء، أما القبة فلم تنج من عساكر السلطان الذين راحوا يعملون فؤوسهم بأشجارها، وصارت تُنقل الجذوع فوق ظهور الناس لقاء قطعة خبز، أو فوق ظهور البهائم الضامرة النحيلة التي لم تعد تجد قوتا بعد أن اقتات الثعبان الحديدي على الجذوع اليابسة والخضراء، عسى في انتقال الجنود من فوقه أن تصل الحرب ذروتها وتنتهي في نهايتها الآلام ويتوقف الشقاء"(٢).

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٣.

(٢) **المصدر ذاته**، ج١، ص٤٧٣-٤٧٦، (بتصرف).

فالراوي بتوظيفه لهذا الأسلوب السردي ليس محايداً بل "فعال ومشارك مشاركة فعّالة في صنع الرواية"[١]، إذ يسعفه هذا الأسلوب التقليدي بتمرير ما يشاء من معلومات وأفكار جاهزة في ذهنه وبطريقة منمقة توحي بدلالات متعددة للقارئ ويمنحه حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية وقدرة على رؤية وأخبار وحجب ما يراه ويسمعه عن القارئ ويدخله إلى عالم الشخصية الداخلي وإن كان يعد عيباً من عيوب الرواية في نظر النقاد"[٢]. ولعل هيمنة الراوي العليم على الأحداث والشخصيات في معظم المشاهد الروائية يرجع إلى حضور السمات الملحمية فيها وخاصة التماثل الكبير بين كل من راوي الملحمة وراوي الرواية "إذ كلاهما يقدم ويفسّر الأحداث وفق رؤيته الخاصة"[٣].

ثانياً: الارتداد: من الأساليب السردية التي فرضتها رؤية الكاتب ليكشف للقارئ من خلالها عن أحداث حدثت كانت سبباً مباشراً في خلق واقع الشخصيات، وقد مكّن هذا الأسلوب السردي الكاتب من الوقوف عند نقطة معينة وتجميد حركة السرد الروائي ليقدم للقارئ معلومات عن ماضي الشخصيات أو اطلاعه على حاضر الشخصية و"هاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جنيت من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية"[٤].

ويوظف الكاتب هذه التقنية الفنية في المشاهد الأولى من الرواية، التي يستند إليها مباشرة ليصور للقارئ الأحداث التي أشعلت نار الفتنة الطائفية في لبنان والمجازر التي ارتكبتها السلطة العثمانية بحق المواطنين العزل في قرى ومدن منطقة بلاد الشام والأسباب التي أدت إلى وقوعها من خلال ربط الحاضر بالماضي "كان حينها في السادسة عشرة من عمره، فنشأ في قرية المجيدل من ضواحي بلدة الناصرة في ولاية سوريا..."[٥].

ويستعير الكاتب هذا الأسلوب السردي الحديث من معجم المخرجين السينمائيين ليخدم السرد ويسهم في نمو أحداثه وتطورها، وليسد الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواء بإعطاء القارئ معلومات حول سوابق الشخصيات الروائية أو اطلاعه على حاضرها.

---

(١) محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، ط٣، دار الهدى، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٩٢.

(٢) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، مرجع سابق، ص٥٥١.

(٣) عبد الله إبراهيم، **البناء الفني لرواية الحرب**، مرجع سابق، ص١٦٩.

(٤) أمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٩٧م، ص٧١.

(٥) قاسم، **الزوبعة**، مصدر سابق، ج١، ص٤.

ثالثاً: الاستباق: وقد ظهر هذا الأسلوب السردي في بعض المشاهد الروائية التي فرضت فيها طبيعة الأحداث على الكاتب استباقها ليخبر عن بعض الأمور التي لم يباشرها الشخوص بعد، كما فرضت كثرة الأحداث التي تعج بها الرواية والمعلومات التاريخية المكتظة توظيف هذه التقنية لتسعف الكاتب في ضبطه الأحداث، وإتاحة الفرصة للقارئ لمتابعة الحدث دون الشعور بالملل أو الضجر. "وكان لا بد لقصة الأدهم أن تصل نهايتها، فقد وصل فجأة إلى العقبة تعزيز عسكري تركي بهدف حصر النفوس وجمع الفلوس"(١).

رابعاً: الحوار الداخلي: يحتل هذا الأسلوب السردي حيزاً واسعاً في الرواية، وظفه الكاتب لإضاءة عالم الشخصيات الداخلي وليفصح عما يدور في داخلها النفسي من أفكار وهواجس ورؤى وليرصد التطور الذي يظهر على مواقف الشخصيات ليوضح خصائصها وما تنفرد به من سمات، كما يجد الكاتب في هذا الأسلوب السردي وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية دون أن يدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق "كما يُقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللحظات التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"(٢)، كما في الحوار الداخلي التالي الذي يدور في على لسان سيف الحجاج "إنها ليست غوغائية تثير القلاقل والفوضى، إنها هتافات صرخت فيها القلوب قبل أن تصرخ بها الحناجر، إنها تعبير عن المشاعر، لهذا يجب تقديسها، فالذي يصرخ ناقماً على الفرنسيين ليس عاطفياً غلبته المشاعر وليس لديه من وسيلة للتعبير إلا الكلمات، إن قصرت اليد، ينوب اللسان، لكن أين هي هذه الألسن؟ أين الحناجر الهادرة، أين المتظاهرون الذين امتلأت بهم شوارع الشام لأيام وأيام؟ أين الشام؟ أهذه هي عروس الاستقلال وعرين الفرسان؟ أهذه هي الشام؟ أين هتافات الحناجر؟ أين البدو والفلاحون؟ أين العساكر والمجدّون كيف هدأ الصخب ونام؟ هل أسكتت عصا ساحر صخب الشام؟"(٣).

ولعل هذا الحوار الداخلي يدل على أن الكاتب يقدم مادة غير متكلم بها كما لو أنها تأتي من وعي الشخصية لإضاءة البعد النفسي للشخصية في مواطن عديدة، وتكشف عن "معاناتها وحوارها مع نفسها وما يجري بداخلها من حديث طويل عما تحس خالطة حاضرها بماضيها

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٥٧.

(٢) إبراهيم علي، **جماليات الرواية**، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، ط١، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨٤م، ص١٤٤، وانظر: روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٦.

(٣) قاسم، **الزوبعة**، ج٢، مصدر سابق، ص٢٧٦.

بمستقبلها، مازجة الحقيقية بالحلم والواقع والآمال المرجوة، واليأس بالأمل في حوارها كافة المتناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية ويبهت المكان وتغيب الأشياء، إلى حين"(١)، ليمثل الكاتب بذلك العودة إلى جذور الواقعية.

خامساً: التذكر: وقد وظف الكاتب هذا الأسلوب السردي ليكشف ماضي الشخصية من خلال كلمة أو موقف لإضاءة علاقتها الراهنة ورصد تطورها ونموها الفكري والنفسي، وتوضيح ما غمض من تاريخها.

وترتبط هذه التقنية الفنية في رواية الزوبعة بالعالم النفسي للشخصيات على الرغم من أنها تجمد سير الحدث لكنها تجمده لتضيئه وتجعله أكثر حيوية وخصوبة. ويتسع حيز التذكر في بعض المشاهد الروائية وتتعدد وظائفها، فإضافة إلى استحضار ماضي الشخصية يكشف التذكر عن معاناتها والتجارب المريرة التي أدت إلى انفعالها وثورتها، ولعل أقوى الانفعالات ذلك الألم الذي يشعر به رؤوف كنعان نتيجة حركة الإعدام التي مارستها السلطة العثمانية ضد الأحرار العرب "فعاد إلى ظهور الشوير: عمو، عموّ، لم يسقط عن الأرجوحة، كان أبو إيليا يتلوح في حبل المشنقة، فمسح بقايا القيء حول فمه بكم سترته والتفت إلى واصف الذي كان يحملق فيه مأخوذاً ولكنه لم يأبه به وصرخ بأعلى صوته عندما شاهد خالداً الحجاج عمي عمي، وانفجر في البكاء"(٢).

والملاحظ أن التذكر في الرواية كان دقيقاً منضبطاً، مما يومئ بقدر من تحكم الكاتب في صياغته وترتيبه ليقدم من خلاله رؤية جاهزة للقارئ توحي بماضي الشخصيات المرير الذي فرض حاضراً رديئاً، وليعلل الأسباب التي أدت إلى انهيار هذه الشخصيات.

وقد فرضت رؤية الكاتب توظيف أساليب سردية أخرى مثل التراث الشعبي كالأغاني والأهازيج(٣) الشعبية وصيغ التعبير الأدبية والفنية المختلفة مثل الشعر والخطابات والبلاغات الرسمية والمسرح، فجاءت كتوليفة لإيجاد جو من الألفة بالزمان والمكان الروائيين ولتدل على البيئة ورائحتها وطعمها ولتقرّب الرواية من الجماهير ومن ثم إسقاط الحاجز بين العمل الأدبي والقارئ، بالإضافة إلى الدور المهم الذي تؤديه هذه القيم التراثية بالربط بين الماضي والحاضر

---

(١) الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٤٥.

(٢) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٥١١-٥١٢.

(٣) الأغاني الشعبية (Ballad) وهي أغنية راقصة عاطفية تتميز بالإيقاع البطيء، والأهازيج (hazaj) وهي نوع من الغناء الخفيف الذي يرقص عليه ويُمشى بالدف والمزمار فيُطرب، انظر: مجدي وهبة واخرون، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٥٢، ص ٤٢٥.

في محاولة للكشف عن الروابط التي تربط جماهير منطقة بلاد الشام وتوحدها وتميز سماتها الخاصة التي تسعفها في تشكيل وحدة سورية مستقلة تمتلك كافة مقومات الدولة.

بل إن إدخال القيم والتراث في نسيج البنية الروائية أفسح المجال للكاتب للربط بين الحاضر والماضي وأسعفه في أن يبني جسراً مع الملتقي، لأنه يهتم بالقيم والتراث، ويرى بأن الحاضر نتاج للماضي، وهذا ما يؤيده بعض النقاد بأنه "مهما كانت عبقرية الكاتب فما هو إلا عامل بسيط، يحمل حجره ويكحل على قدر قوته الصرح الوطني القديم"(١) وهو بذلك يقدم القارئ نصاً متنوعاً يولف تقنيات كثيرة بطريقة (توليفية).

"كنت بزمانك أمير   وكنت تعطف عالفقير

يا بو واصف الصلطي   ما بقا مثلك يصير"(٢)

أما الحوار فيحتل جزءاً مهماً من الرواية، وجاء ليرسم الشخصيات ويوضح وعيها ومواقفها الفكرية والسياسية، وليكشف ماضيها ويلقي الضوء على انتماءاتها والتطورات التي اكتسبتها ولا سيما أنه وسيلة من وسائل التشخيص في الرواية وجزء مهم في الأسلوب التعبيري، يدل على الشخصية ويحرك الحدث ويزيد المواقف حيوية، و"يكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية"(٣).

ولم يقتصر دور الحوار في الرواية على الكشف عن ماضي الشخصيات وإضاءة عالمها الداخلي وأبعادها النفسية والفكرية، بل قام بوظائف درامية كتنمية التوتر وتأزيم المواقف، وبناء المواقف الصغيرة ليدخلها في سياق الحدث لتكون جزءاً منه، كالحوار الذي دار بين توفيق الكشفة وأنور العراقي في أثناء أحداث الثورة العربية الكبرى.

"قال توفيق: هالحين نقدر نمشي والشمس طالعة، انسدت الطرقات على تركيا وانفتحت لينا أبواب الشام... قال أنور: اللي يربح الشام يربح وطن واللي يخسرها يخسر أوطان"(٤).

---

(١) جوستاف لانسون، **تاريخ الأدب الفرنسي**، ترجمة محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، بيروت، ١٩٦٢م، ص٢٤٣.

(٢) قاسم، **الزوبعة**، ج٢، مصدر سابق، ص٢٢٨.

(٣) فرد ب. فيليب وآخرون، **فن المسرحية**، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م، ص٤٨١.

(٤) قاسم، **الزوبعة**، ج٢، مصدر سابق، ص٣٥.

والحوار في رواية الزوبعة كان في كل الأحوال مناسباً لطبيعة الشخصيات ومستواها يدل على استقلالها وعدم هيمنة الكاتب وإحكام قبضته عليها، إذ ترك الكاتب للشخصيات حرية التصرف في بعض المشاهد الروائية، كي يتيح للقارئ فرصة الالتفات إلى الشخصية والتعرف عليها والاستمتاع بمراقبتها واستنتاج صفاتها.

الرؤية واللغة:

فرضت رؤية الكاتب في رواية الزوبعة استخدام نسيج لغوي واضح، فجاءت لغة السرد لغة تستنطق الشخصيات وتكشف الأحداث شيئاً فشيئاً، إذ اتخذ الكاتب من اللغة وسيلة تعمل على إيجاد التناغم والانسجام والتوافق بين عناصر العمل الأدبي والواقع ولا سيما أن اللغة هي الدليل المحسوس على أن ثمة رواية ما يمكن قراءتها و "بدون اللغة لا توجد رواية أصلا، ولأن الأديب الناضج لا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فيما يكتب"(١).

وتخرج لغة الرواية عن كونها مجرد ألفاظ وإشارات إلى لغة تعتبر أساسا لتشكيل إطار فكري محدد أو تعتبر بهذا جزءاً فاعلاً ومؤثراً في سياق العمل الروائي كله.

وقد زاوج الكاتب في استخدامه للغة بين اللغة التصويرية واللغة التقريرية: أما اللغة التصويرية فتزخر بها الرواية، إذ جاءت معبرة موحية مكثفة بالمعاني والصور والإيحاءات رامزة، وهي الأكثر حضوراً في الرواية بما فيها من قدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات والغوص في أعماق الشخصية لمعرفة ما يجول في داخلها من هواجس وأفكار ومعاناة، وتنمية الحركة، وكما أنها تمتلك طاقة إيحائية توصيلية (أي قادرة على التأثير والإثارة والإقناع) فتصف وتصور وتحدد وتؤثر وتقنع وخاصة في المشاهد الجنسية التي تحتل حيزا واسعاً في الرواية على اعتبار أنها مشكلة اجتماعية عامة لا مشكلة فردية كما في المشهد التصويري التالي "مد يده فوق ساقها فارتعشت البشرة الصافية اللدنة وانتقل التماس إليه، فانزلقت يده تتحسس كل شيء بوجل أقرب إلى العبادة، وضغط بليونة فوق الركبة، فمعبودته لا تحتمل العنف مهما كان بريئاً، واهتدت يده دون مرشدٍ إلى الفخذين ثم بينهما، وهوى بشفتيه الظامئتين فوق رمانة بطنها وعضّ سرّتها، فتأوهت وتلوّت، فاعتذرت شفتاه بارتقاء المنحدر الناعم واعتلاء قبتي المعبد"(٢).

---

(١) العشماوي، **قضايا النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٩٦.

أما اللغة التقريرية فقد اقتصرت على المشاهد التي أراد الكاتب من خلالها تقديم حقائق وأفكار جاهزة للقارئ، إذ استطاع من خلال اللغة التقريرية استعراض حلقات متصلة من الهزائم والكوارث التي حلّت بالمنطقة نتيجة ممارسات السلطة العثمانية. كما أن الرواية وتعدد أحداثها وتنوعها وكثرة شخوصها فرض توظيف لغة تقريرية مباشرة لتتيح للكاتب القدرة على تقديم الأحداث ومتابعتها وتفسيرها وشرحها وإصدار الأحكام والتعليق عليها، "توالت الأشهر بين كرّ وفرّ، وهزائم وانتصارات، كانت أياماً حالكة مفعمة بالجوع والمرض والحزن والقسوة، تحوّل فيها طيبون إلى أشرار، ومسالمون إلى عتاه ومتدينون إلى سفلة، ووجهاء إلى وشاة ولصوص إلى زعماء، وأميون إلى خطباء وأصحاب قرار لم يعد المقاتلون العرب يعبئون باستراتيجية القتال، ولا بالسياسة والمناورات، إذ سيطر عليهم شعور بعدم الاكتراث من كل ما تتقدم به تركيا أو تعدهم به، وغدت القضية بالنسبة إليهم إما قاتل أو مقتول"(١).

كما فرضت طبيعة الأجواء التي تدور فيها الأحداث تأثيرها في أسلوب الكاتب الذي حمل حشدا كبيراً من الألفاظ السياسية والعسكرية، الذي اتسم بالمباشرة المكثفة عن عمد لتكون دلالتها أوضح واكثر "إن سوريا يجب أن تكون مستقلة، وكذلك العراق يريد استقلاله، نحن لا نرضى في سوريا أن نبيع استقلالنا، بل إن الأمة السورية هي أمة تريد أن تستقل وتأخذ ما تحتاجه من المعاونة بثمنه"(٢).

كما يلاحظ أن النسيج اللغوي عند زياد قاسم فيه تعميم ومبالغة وخاصة في وصفه لمدينة باريس، "باريس مدينة الغنة والخنة والغنج والفن والأحلام، مدينة النبيذ والنساء والأزياء، ولكنها ليست أجمل مدن العالم كما يقولون"(٣).

وقد فرضت رؤية الكاتب كثيراً من الجمل والصيغ الجاهزة المستمدة من القرآن الكريم والإنجيل ومن الشعر العربي أو الأمثال العامية ليكشف للقارئ عن طبيعة البيئة وطعمها والروابط التي تربط مجتمع منطقة بلاد الشام التي قد تسعفه في تأكيد إقامة الوحدة القومية الاجتماعية، على الرغم من وجود الفوارق والاختلافات العرقية والطائفية والاتجاهات السياسية وتعدد اللهجات.

أما لغة الحوار، فاللغة العامية هي السمة التي يتصف بها الحوار في الرواية على الأغلب، إذ جاء الحوار بلهجات محلية متعددة مثل: الشامية والبدوية واللبنانية والمصرية والفلسطينية

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج١، مصدر سابق، ص٦١١.

(٢) **المصدر ذاته**، ج٢، ص١١٧.

(٣) **المصدر ذاته**، ج١، ص٩٧.

والأردنية، ولعل استخدام الكاتب اللغة العامية في إدارة الحوار له دلالة فكرية وفنية، إذ أنه يريد القول بأن هذه المرحلة التي تناولتها الرواية مرحلة رديئة والبيئة متخلفة.

كما ساعد توظيف الكاتب اللغة العامية في إدارة الحوار في إظهار الفروق الفردية الدقيقة وإبراز خصوصيتها وتفردها والكشف عن منطوقها اللغوي، ولا سيما أن اللغة تدل على نوعية الشخصية وبيئتها وخلقها وقيمتها وأن الشخصية نتاج للبيئة، كما في الحوار الذي دار بين الملك فيصل وأنور العراقي:

"يا سيدي، ما هو بمصلحتنا ينقال أنوه تسببنا بذبح الناس وتدمير درعا وقراها، هسه الفرنسيون مقومين الدنيا علينا بأنه كل اللي صار من تحت راسنا، البيوت انهدمت فوق أهلها، وانقتل أبرياء همهم لقمتهم، أنا اقول يا مولاي، نصرح.

- قال اللك بريبة: والله يا أنور، خايف تضيع الدنيا كلها وأنت بعدك بتقول مفاوضات.

- الدنيا يا مولاي ما ضاعت، بس فلتت منن إيدنا مثل كاس وقعت وتفتت على الأرض، ما نقدر نجمعها إلا قطعة قطعة، ونحرص وإحنا نجمعها إنها ما تجرحنا"(١).

أما الحوار في اللغة الفصحى فقد اقتصر على ما يدور بين الشخصيات الأجنبية التي عاشت تلك المرحلة التاريخية ليكشف عن طبيعة الشخصيات ومستواها، وليسهم في رسم شخصية مقنعة للقارئ، وليمهد من خلالها لما سيأتي من أحداث كالمقطع الحواري الذي وقع بين الضابط الإنجليزي لورنس والجنرال الفرنسي اللنبي:

"صرخ الجنرال اللنبي بوجه لورنس وأشار بإصبعه مهدداً: عليك أن تمنعه، يجب أن لا يدخل سوريا.

قال لورنس محرجاً: لا أستطيع، لقد استعد بقواته للتحرك، ولا شيء يعيقه الآن.

صرخ اللنبي من جديد: لن يسبقنا هذا البدوي إلى دمشق.

زم لورنس شفتيه فأضاف اللنبي: سوريا منطقة نفوذ فرنسي، هكذا كان الاتفاق.

قال لورنس ساخراً: اتفاق سايكس وبيكو!

هزّ الجنرال رأسه وقال وهو يتفرس في وجه لورنس: نعم اتفاقية ساكيس بيكو.

قال لورنس: ولكنكم قلتم بأن الاتفاق مجرد أوراق؟

قال الجنرال: صحيح، مجرد أوراق، كل شيء في الدنيا مجرد أوراق، بما في ذلك أنت وأنا؟"(٢).

---

(١) قاسم، **الزوبعة**، ج٣، مصدر سابق، ص١١٤.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٦٣٥.

المحور الرابع

الرؤية والبنية في رواية "العرين"

الهيكل العام للرواية:

صدرت الرواية الرابعة لزياد قاسم عام ١٩٩٩م بعنوان "العرين"(١) وهي رواية حديثة الطبع لم يكتب عنها أحد من أي منظور أو زاوية، وتتكون من قسمين اثنين:

القسم الأول: ويحتوي على خمسة وعشرين مشهداً تقع في مائة وسبع وخمسين صفحة من القطع المتوسط، ويسيطر عليه عبد اللطيف وطفولة عبد اللطيف، فمنذ الصفحات الأولى تضع الرواية يدها على خيوط بالغة الأهمية لتفسير الأسباب والعوامل التي أسهمت في تشكيل شخصية عبد اللطيف كالتنشئة الأسرية الخاطئة والممارسات الجنسية الشاذة التي أجبر عبد اللطيف على ممارستها على الرغم إرادتها. وقد تعرض عبد اللطيف في طفولته وحياته الدراسية الأولى لمجموعة من الأحداث والأزمات والتجارب القاسية مثل (التفكك الأسري والخلافات العائلية التي أدت إلى طلاق والديه والتجربة الجنسية القاسية التي فرضها عليه مدرس الرياضة أسامة مع صديقة فنر في المدرسة) أثرت في تشكيل شخصيته وتركت في نفسه أثراً بالغاً انعكس على سلوكياته فظهرت شخصيته مريضه معقدة شاذة تعاني الاضطراب والأزمات النفسية الخانقة فتحول إلى شخصية "سادية"(٢) تتلذذ بتعذيب الآخرين. يجتاز عبد اللطيف الثانوية والدراسة الجامعية الأولى في بيروت ثم يتزوج من كريمة ابنة عمته التي بدت مستسلمة خاضعة لا إرادة لها عاجزة حتى عن حماية نفسها، تكاد تتحول إلى شخصية "ماسوشية"(٣). يجد نفسه عاجزاً عن الدخول بها إلا بعد انفعال يتغلب فيه على برودته الجنسية.

---

(١) زياد، قاسم، **العرين**، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٩م.

(٢) الشخصية السادية (Sadism)، وهي الحصول على إثارة الغريزة الجنسية أو على إشباعها أو عليهما معا، بإنزال الأذى البدني أو النفسي بشخص اخر. ويمكن أن تستقل عن الباعث الأصلي وتصبح شكلا من أشكال الانحراف فتسيطر على الحياة الجنسية للفرد بأكملها". انظر: أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، مرجع سابق، ص٢٦٣.

(٣) الماسوشية :masochism، وهي اشتقاق من اسم ماسوش أو مازوخ تتميز بالرغبة في التعرض للألم الجسدي على أيدي الآخرين للحصول على الإشباع الجنسي، وهي لا تمثل فقط الألم المعنوي، بل الرضوخ والاستسلام. والحالة المتطرفة لها هي التي تتوقف فيها المتعة على التألم البدني أو النفسي الذي يتم على يد الموضوع الجنسي، ويظهر من تصرفاته أنه يدين نفسه وينسب لنفسه كل النقائض. انظر: أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، مرجع سابق، ص٢٥٩، وانظر: عبد المنعم حنفي، **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي**، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٥٠٠-٥٠٢.

ويسافر إلى أمريكا للتخصص بعلم النفس وهو يحمل عقده معه، فإذا ما أراد الاتصال بها يقتضيه المرور بتجربة نفسية كمشاهدة الراقصات العاريات لكي ينفعل ويثور جنسياً. يرزق بطفلة الأولى "حنان" ثم يرسل الأم والطفلة إلى موطنه في الوقت الذي يختطف فيه الفدائيون طائرة أجنبية يظن أن امرأته وطفلته فيها، وهذا يدعوه إلى الثورة على انتمائه السياسي والتخلي عنه ثم يعود من أمريكا يحمل الدكتوراه في تخصص دقيق ويعيّن في الجامعة. ولكن عقده النفسية وميله الجنسي إلى مشاهدة الآخرين في وضع خاص كالاحتضان والتقبيل يدعوه إلى دعوة طالبتين في الجامعة إلى فعل ذلك أمامه جزاء المساعدة في الدرجات.

إلا أن تغييراً واضحاً يظهر في حياته إذ يتعرف على الطالبة الجامعية المتمردة مجد ابنة أبي المجد رئيس مجلس بنك الانتشار ويصبح مشدوداً إليها، لذا يضطر إلى طلاق زوجته كريمة للزواج من مجد، لأنه أصبح يحلم بالانتقال من طبقة اجتماعية وسطى إلى طبقة اجتماعية غنية فيطلق كريمة ويتزوج مجداً. وبأمر من والد مجد يعين مديراً لمعهد تخصصي يبنيه البنك بديلاً للدكتور فاروق مدير المشفى.

والكاتب لا يهدف في هذا القسم تتبع حياة عبد اللطيف وصراعاته النفسية فحسب بل ويهدف أيضاً إلى كشف حقائق سياسية تتعلق بالقوى القومية العربية، وهذا ما ظهر في روايته (أبناء القلعة).

القسم الثاني: ويحتوي على واحد وثلاثين مشهداً من القطع المتوسط تقع في مائة واثنتين وسبعين صفحة. وتدور حول كفاح كريمة وعملها الشاق في الحياة بعد طلاقها من عبد اللطيف وحلقات التعذيب التي كان يمارسها معاً أثناء زواجها منه وانتقالها للعيش مع والدتها وأخيها عزيز وابنتها حنان، إذ تعمل في شركة تأمين وتتعرف على أحد موظفيها وهو صالح أبو الزيت الذي يدربها على عملها، وتبدأ في التقدم في عملها، وتفتح أسواقاً رابحة في التأمين بين أصحاب السيارات وبائعي قطع الغيار، وهو سوق كان مغلقاً إلا أنها بسحرها كامرأة وقدرتها على الإقناع تمكنت من ذلك. وتبدأ بالربح وشراء الأراضي والذهب وتكثر في يدها الأموال وتتعرف على الأطباء وتشجعهم على التأمين ومن بينهم الدكتور فاروق عدو زوجها السابق عبد اللطيف. ويلتقيان في رحلة مدبرة في قبرص ويكون لقاؤها الجسدي الأول بعد معرفة ومودّة طويلة.

تدخل السوق من أوسع أبوابه وتهيمن على اسهم بنك الانتشار الذي يدير مركز الشفاء وكأنها بهيمنتها الاقتصادية تتحول إلى خبيرة اقتصاد بعدما كانت فقيرة معدمة مسحوقة الشخصية لا إرادة لها.

ونستخلص من ذلك أن الكاتب يبجل الكفاح الفردي والحرية الفردية، أما عبد اللطيف فبعد موت أبي المجد وبيع أسهمه في بنك الانتشار يبقى مديراً لمركز الشفاء الطبي ويتعاون مع صديقه فنر في تعذيب أستاذه الشرير أسامة الذي أهانهما معاً. إلا أن سيطرة كريمة على هذا المعهد الطبي يفاجئه فيسقط فجأة مشلولاً ويدخله مريضاً، كما أن عدم قدرة زوجته مجد بالإنفاق عليه بعد أن فقدت ثروتها التي حصلت عليها بطرق غير مشروعة عن طريق والدها الذي كان يعمل رئيساً لمجلس إدارة بنك الانتشار، اضطرها إلى فرض إقامة جبرية عليه في قبو المنزل مع كتبه وشهاداته الجامعية.

وبهذا تتحول شخصية عبد الطيف بفعل تأثير زوجته مجد المتمردة إلى شخصية ضعيفة مستسلمة ليس لديها عقد نفسية تؤثر في سلوكها. بل تكاد أن تكون شخصية ماسوشية، وهذا يبين بأن القصة بنيت على فرضية مخطوءة من حيث بناء السلوك الجنسي عند عبد اللطيف، إذ أن التجربة الواعية لا تكون عقدة مطلقاً. كما أن أغلب الشخصيات في نظر الكاتب يمكن الحكم عليها من خلال تصرفها الجنسي أو الطبقي، وكأن الإنسان لا إرادة له، إنما يفرض عليه سلوكه الجنسي أو ميراثه الاجتماعي سلوكه الحياتي، وهذه نظرة مبالغ فيها إلى حدٍّ ما.

ويبدو أن الكاتب يختار الأشياء الشاذة والنادرة جداً التي لا يمكن تعميمها على فئات المجتمع، وبالتالي فإنها تفقد القدرة على إقناع القارئ بتجربته الروائية التي يصعب تعميمها، متناسياً أن الأدب فن واختيار له صلة بالواقع.

فكرة الرواية ورؤيتها:

ذكرنا أن الرواية صدرت ١٩٩٩م، وتبدأ أحداثها بعيد عام ١٩٤٤م بعد ولادة عبد اللطيف بثماني سنوات "لكن هذا الأمر لم يكن يحتاج شرعاً إلى شهود أو إثبات، يكفي فيه اليمين فحلفت حميدة أربعاً أنه أتاها من الخلق مراراً وهو مخمور. فأوقع القاضي في الثاني من آب لسنة ١٩٥٢م حكماً مبرحاً بالتفريق بينهما"(١). وتنتهي مع بداية عام ١٩٨٠م بعد طلاق كريمة بثماني سنوات "فلم تجد من هو أحق بالاحتفال معها أكثر من ابنتها حنان، فأقامت لها حفلة عيد ميلاد باهرة بمناسبة بلوغها العاشرة من عمرها"(٢).

والإطار العام للرواية، وما يدور في الرواية من أحداث تجعل القارئ يطرح مجموعة من التساؤلات تتمثل في:

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص١٧.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٣١٠.

- لماذا حدد الكاتب الإطار العام للرواية ما بين عامي ١٩٤٤م، و ١٩٨٠م؟

- لماذا تشير الرواية مراراً إلى حركة الفداء العربي والجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين؟

- ما المقولة الكلية للرواية؟ ما العناصر الثابتة والمتغيرة في رؤية الكاتب؟

- لماذا ركّز الكاتب على الأحداث الاجتماعية وسلط عدسة الرواية على شخصيتي عبد اللطيف وكريمة؟

ولإدراك الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها لا بدّ من استخلاص الرؤية من النص المدروس نفسه ثم تعليل البنية من خلال الرواية.

فالرواية تقدم شخصيات متعددة وأحداثاً متنوعة وأماكن محددة بطريقة متباينة يمكن من خلالها استخلاص رؤية الكاتب، فالكاتب أراد من خلال نوعية الأحداث وحركة الشخوص في الرواية أن يصور خبرات وتجارب الطفولة والتنشئة الاجتماعية وأثرها في سلوك الفرد وتشكيل وعيه وشخصيته، وبخاصة وأن الفرد يكون في مراحل عمره المبكرة أكثر استعداداً للتعلم وأكثر حساسية للتأثر بخبرات الطفولة والاستفادة منها سلباً أو إيجاباً، لأن تجارب الفرد وخبراته وحياته الماضية بكل مظاهرها هي التي تحدد معالم سلوكه وتبلورها على الصورة الجاهزة كما في شخصية عبد اللطيف "هبت مذعورة لتتلقى الصفعة تلو الصفعة واللكمة بعد اللكمة فانقلبت على بطنها تحاول حماية جنينها، لكن عبد اللطيف لم يكن يبالي بجنينها أو ثيابها التي راح يشدها ويرفعها ويثنيها حتى انكشفت له عجيزتها فولجها وهي تصرخ وتبكي وتتلوى ألماً فتزيده إثارة وهيجاناً وكأنه في وحشيته هذه يتخلص من وحشية بؤسه وآلامه"[1].

- كما أنه يريد تبجيل الكفاح الفردي والإعلاء من شأن الفرد والحرية الفردية من خلال شخصية كريمة التي بدأت من الصفر وانتهت إلى امتلاك البنوك والعقارات والأموال الطائلة: "غدا حالها مثل حال عتاة المقامرين، بعد أن دعمت مركزها المالي، بالتسهيلات التي قدمها لها وسيط الأسهم بضمان الأراضي التي تمتلكها، فصارت تتاجر بمئات الآلاف من الدنانير وهي تعقد في اليوم الواحد عشرات الصفقات، بعد أن أصبحت ركناً من أركان السوق، وأحد اللاعبين الكبار الذين يتقنون فن المؤامرات المالية وإدارة الصفقات الوهمية،

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٧٦.

متعددة للرواية، كما فرضت رؤية الكاتب كيفية بناء الأحداث إذ تعتمد تطور أكثر من حدث واحد في الوقت نفسه كما في المشهد الثالث والرابع منذ الفصل الأول من الرواية.

ويلاحظ أن أحداث الرواية تنمو وتتطور من خلال التركيز على شخصيتي عبد اللطيف وكريمة، ولكن كثيراً من الأحداث تنمو وتتطور من خلال حركة شخصيات أخرى مثل شخصية مجد الزوجة الثانية لعبد اللطيف وعزيز شقيق كريمة وأبي محمد والدكتور فاروق وهي شخصيات أثرت في مجرى الأحداث وتطورها في المشاهد الروائية، وقد توسل بها الكاتب للربط بين فصول الرواية، وعلى الرغم من تعدد المشاهد الروائية واكتظاظ الأحداث بها، إلا أن الرواية تنطوي على نوعين من الأحداث هما:

أولاً: الأحداث الاجتماعية، وهي الغالبة في الرواية، إذ فرضت رؤية الكاتب طبيعة هذه الأحداث، بل تكاد تكون الأحداث الاجتماعية هي الموضوع الرئيس في الرواية، فالكاتب استطاع من خلال هذه الأحداث أن يعرض لأثر التنشئة الاجتماعية والعلاقات الأسرية وتجارب الطفولة في تشكيل شخصية الفرد وسلوكه والعقد النفسية وشذوذ الشخصية من خلال شخصية عبد اللطيف "عبد اللطيف لم يكن حريصاً في أن ينشئ كريمة وفقاً لهواه، كما كان أبوه يتمنى، بل كان ينظر إليها نظرته إلى إرث يمتلكه، أحبه أم كرهه، وهو مع مشاعر الحقد على أمه تنامى في نفسه صدود واضح من النساء إلى درجة كان يرتبك في مقابلتهن ويخاف محادثتهن ويهرب من مواجهتهن"[١]. كما عرض إلى أهمية الكفاح الفردي والإعلاء من شأن الفرد من خلال شخصية كريمة وكفاحها المرير في واقع الحياة الصاخب لتحقيق النجاح وتحدي الصعوبات وخوضها العديد من الأعمال الشاقة "كانت تدرك أنها لم تبذل جهداً يذكر في البوالص التي باعتها، أما بعد فعليها أن تواصل دونما مساعدة، هذا إذا كانت تريد المشاركة في مؤتمر الوكلاء، فتابعت جهودها في الأسواق على الرغم الإخفاقات المتلاحقة والإحباطات الشديدة التي كانت تواجهها"[٢].

كما استطاع الكاتب أن يعرض من خلال المشاهد الروائية طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع التي تقوم على الاستغلال ووضع المصالح الشخصية في باب الأولويات، والكاتب لا يكتفي بعرض الأحداث الاجتماعية بل يحاول الكشف عن الأسباب التي أدت إلى عطبها وتفككها، ويظهر هذا التفكك والعطب من خلال علاقة عبد اللطيف بزوجته كريمة وأبي المجد

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٤.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٠٢.

فشكلت مع أبي محمد وعدد من المتعاملين عصبة، فصار المتعاملون بالسوق يطلقون على مجموعتها اسم الحيتان"(١).

ولكن هل يمكن للكفاح الفردي أن يوصل الفرد إلى أعلى مراحل السلم الاجتماعي؟ وإن كان فهو نادر وقليل وبالتالي تفقد التجربة الأدبية قدرتها على التعميم طالما أنه يصور تجربة فردية خاصة ونادرة وشاذة لا يمكن تعميمها على كافة فئات المجتمع.

- إدانة القوة القومية وممارساتها السلبية والمتمثلة بحركة (كتائب الفداء العربي) وهذا يعود لرؤيته الثابتة من فكرة العروبة التي بدت واضحة في رواية (أبناء القلعة) "فتحول المناضلون من مروّجين للثورة والعقيدة والأفكار إلى مروّجين للسلع والخدمات والاستثمار"(٢). ويمكن القول إن الكاتب يختار وينتقي الأشياء الشاذة والنادرة جدا التي يصعب تعميمها في الواقع، لذا بدت الشخصيات التي ركز الكاتب عليها لتجسيد رؤيته من خلالها غريبة وشاذة ونادرة ليست نموذجية أو نمطية، لا تمثل شريحة بعينها، ولدرجة أن الكاتب يعترف في مقابلة له أن "الشخصية المشوشة والمعقدة والمنحرفة تمكن الكاتب من الإطلالة على عمق اللواعج النفسية للحياة الإنسانية أكثر من الشخصية النمطية المنساقة بكليتها للمعايير الاجتماعية"(٣) لذا فإن تجربته الروائية تفقد التواصل مع القراء لعدم وجود خيوط تربطها مع القراء، وذلك لضعف التشخيص واختيار الشخصيات غير النموذجية وغير المقنعة لدى الكاتب.

فالكاتب يختار الأشياء الشاذة والنادرة إلا أنه لم يصفها ويعيد تنظيمها وتشكيل عناصرها حتى تبدو مقنعة وتتخذ هيئة لا تتخذها في وضعها الطبيعي "لأن الفن ليس هو الطبيعة والواقع، بل تعديل وتنظيم لعناصر الطبيعة ومكوناتها"(٤)، ولا سيما أن الأديب كائن بشري له علاقة حتمية تربطه وتربط عمله الفني بالواقع الذي نعيشه.

الرؤية ونوعية الأحداث وبناؤها:

فرضت رؤية الكاتب في رواية "العرين" مجموعة من الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تنمو وتتطور من خلال مجموعة مشاهد متعددة ومتجاورة ومترابطة بخيوط خفية توحي بدلالات

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٩٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٢٣.

(٣) الدستور، عمان، العدد ١١٦٩٩، ٤ آذار، ٢٠٠٠م، ص١١.

(٤) فائق مصطفى، **في النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص١٤.

بزوجته، ووالدي عبد اللطيف "ذهب بنفسه إلى بيت أهلها فرفضت مقابلته، ترجى أباها وأمها لإقناعها بالعودة، ألا يكفي أنها تركت البيت أمام كل الناس ومع الحلّاق يا جماعة؟!"(١).

ثانياً: الأحداث السياسية، وهي قليلة مقارنة مع الأحداث الاجتماعية، ويظهر من خلالها أن الكاتب يعرض للقوى القومية المتمثلة بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين ولأهم ممارستها وأفعالها المليئة بالانفعال والأخطاء.

فالكاتب يدين هذه القوى القومية ويدين ممارساتها السلبية والمتمثلة بالفصائل ذات الاتجاه القومي التي انبثقت عن (كتائب الفداء العربي)(٢) وما آلت إليه، بل أنه يدين رئيسها المباشر جورج حبش وممارساته السلبية إذ اتخذ من الحركة وسيلة لتحقيق مصالحه الذاتية والوصول إلى السلطة "سيصبح أحد كبار رجال الحركة، هذا صحيح، لكن جنباً إلى جنب مع زعيمهم الدكتور حبش، وعندما يعود إلى عمان سيجد بانتظاره كتائب مسلحين يأتمرون بأمره وينفذون رغباته، ويأتونه بالأستاذ أسامة مكبلاً بالأصفاد، أينما كان موقعه ومهما بلغ عدد حراسه، سينزل به حكم الثورة، فهذا الرجل أشد خطراً على الأمة من أعدائها اليهود"(٣).

وقد برزت لقطات كثيرة في الرواية تشهّر بهذه الحركة وتدين أعضاءها، وممارساتهم الخاطئة، بل أنه كما كشفهم السرد الروائي أشبه بأطفال سذج ليس لهم علاقة بتحرير فلسطين، وإنما يتخذون من تحرير فلسطين وسيلة لتحقيق مصالحهم الذاتية، فبدت هذه الحركة مجرد حركة مسلحة معطوبة متخلخلة المبادئ لا تقوم على موقف ثابت ومحدد، لأن هدفها الأساسي

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص١٢.

(٢) حركة فدائية تم تشكيلها في عمان ١٩٥٢م، وتعتبر نواة **حركة القوميين العرب** وأساسها، وجاء تأسيسها نتيجة مباشرة لنكبة فلسطين، فظهرت كمنظمة تعتمد العنف أسلوب عمل لها إثر المحاولة الفاشلة لاغتيال الزعيم السوري أديب الشيشكلي مساعد رئيس أركان الجيش السوري عام ١٩٥٠م. من أبرز مؤسسيها جورج حبش، وهاني الهنيدي، وحسين توفيق، ولعل أهم ممارساتها مهاجمة اليهود والأحلاف والمعاهدات العسكرية التي حاول العرب فرضها على العرب لربطهم في العجلة الإمبريالية والقضاء على الاستعمار بالتحرر والقضاء على التجزئة بالوحدة والقضاء على إسرائيل بالثأر ولكن معظمها كان غير مجد ومردوده السياسي سلبيا، وهذا الوضع خلق حالة من التشكيك بجدوى هذا النمط من النضال وخصوصاً لدى مجموعة بيروت التي يتزعمها جورج حبش وطرحت التساؤلات حول دور العنف في النضال القومي أنظر:

١- إبراهيم ابراش، **الحركة العربية القومية في مائة عام ١٨٧٥-١٩٨٢م**، تحرير ناجي علوش، ط١، دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان، ١٩٩٧م، ص٤٣٥.

٢- التل، **حركة القوميين العرب**، مرجع سابق، ص٢٨.

٣- هاني الهندي و(اخرون)، **إسرائيل، فكرة، حركة، دولة**، ط١، دار الفجر الجديدة، بيروت، ١٩٥٨م، ص٨٤.

(٣) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٧٥.

هو تحقيق المصالح الشخصية والنزعات الذاتية لأعضائها، مما أدى إلى عجزها التام في مواجهة القوى الاستعمارية الخارجية التي عصفت بالمنطقة والاقتتال فيما بينهم حتى مع زعيمهم المباشر جورج حبش "لم يتركوه على حاله، بل صاروا يشهرون به متّهمينه بالانهزامية والانتهازية والعمالة، وبخاصة أولئك الذين اعتبروا خطف الطائرة بطولة ومأثرة، ولا سيما أن المختطفين أرغموا برج المراقبة في مطار اللد على مخاطبتهم باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، فتحركت فيه المخاوف، ماذا يمنعهم من إيذائه أو اغتياله؟ من يستطيع الوقوف في وجه تنظيم يتباهى بخطف الطائرات"(١).

والكاتب يدين هذه الفصائل من خلال شخصيات متعددة في الرواية مثل عزيز الذي اتخذ من الجبهة الديمقراطية وسيلة للثأر من عبد اللطيف الذي اتخذ من الجبهة الديمقراطية وسيلة لتحقيق مصالحه، وكما يدينها من خلال أحداث متعددة أيضاً مثل: اختطاف الطائرة الأمريكية من قبل الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين وحرب الفدائيين مع قوات الجيش الأردني وما نتج عنها من خسائر، وكأن الكاتب يسلط عدسة الرواية على ممارسات هذه الفصائل غير المضيئة ليدين ممارساتها القمعية والإرهابية القائمة على القمع والثأر والانتهازية والصراع الدامي بين أفرادها الذي أدى إلى انتكاسها وإفراز هزائم على كافة الأصعدة. "استيقظ النائمون، واستحكم المستيقظون، بينما الدويّ يصم الآذان والانفجارات تحيل الأجسام أشلاء وتهدم البيوت وتقضي على العمران، وأطبقت الحرب بفكّيها على تلال عمّان وروي عن شبان، شاهدوا القتال أو شاركوا فيه أن حصيلة القتلى بلغت خمسة عشر ألفاً، أما الكهول فأفادوا بأن الرقم مبالغ فيه، ولم يصدر للآن إحصاء دقيق حول الموضوع، من يستطيع أن يحصي الخسائر البشرية أو المادية في حرب أهلية؟!"(٢).

وقد فرضت رؤية الكاتب نوعية الأحداث في الرواية، فجاءت تقريرية مباشرة تشوبها الفذلكة والاستعراض الفلسفي أحياناً وحشو المعلومات الزائدة التي لا تفيد الرواية في شيء ذي قيمة، بل تثقل كاهلها وتجعل حركتها بطيئة، ولا تساعد في تطور الحدث أو نمو الشخصيات، لأن الكاتب يفرض أفكاره من خلال أبطاله بوضوح، كما يلجأ إلى استعراض ثقافته الفكرية السيكولوجية التي لا توحي بدلالة محددة للرواية "من قال بأن الدين أفيون الشعوب، فالحلم ليس أفيون، ألم يعتبر باسكال أن حرمان الشعوب الفقراء من دينهم بمثابة حرمانهم من خبز الحياة؟ ألم يعرف بينوزا النبوة بأنها مخيلة غير عادية؟ لا يمكن تصور الجنة من غير خيال كما لا

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٨٣.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٩٢.

يمكن إدراك عظمة الخالق وتذوق روعة خلقه من غير خيال، إذ لا وجود للحرية المطلقة إلا في الخيال"(١). كما يلجأ إلى التقارير الممتدة التي تجمد حركة الرواية كالتقرير الذي قدمه عن أستاذ الرياضة أسامة الذي لا يوحي بأية دلالة فنية محددة.

الرؤية ونوعية الشخصيات ورسمها.

فرضت رؤية الكاتب في الرواية طبيعة الشخصيات في الرواية ورسمها، فجاءت متعددة وظفها الكاتب بطريقة توحي بدلالات متعددة وتشكل أداة رئيسة بيد الكاتب يعبر بواسطتها عن رؤيته وينمو السياق الروائي ويتطور من خلالها.

وعلى الرغم من تعدد الوظائف والمهمات التي تقوم بها هذه الشخصيات إلا أن الكاتب يسلط عدسة الرواية على شخصيتي عبد اللطيف وكريمة والتحولات الجذرية في سلوكهما وأفعالهما. فبدت شخصية عبد اللطيف تحتل حيزاً واسعاً في الرواية وتسطير على أحداث القسم الأولى منها، إذ يكشف السياق الروائي عن طفولة عبد اللطيف البائسة والتجارب المريرة التي تعرض لها في طفولته ودراسته وتركت أثراً في نفسيته (عقدة) انعكست على سلوكه كالخلافات الأسرية التي تعرض لها. فقد نشأ عبد اللطيف في أسرة مفككة، أمه عاشقة رجل غير أبيه، وأبوه سكير عربيد، فأدى إلى انفصالهما مما اضطره للعيش مع عمته فولد لديه إحساساً بالحرمان أنعكس على شخصيته فبدت انطوائية تظهر فيها بوادر السادية وحب التملك من خلال هيمنته على كريمة ابنة عمته. "فانقض عبد اللطيف على الباب، يطرقه حتى آلمته يداه، ثم اقتعد الأرض وراح ينشج ويئن ويبكي وهو يلعن أباه وأمه وكل الناس، وفي الليل تسلل إلى فراشه كأنه يهرب، وقد امتزجت في نفسه مشاعر القهر والحقد"(٢).

كما يمر عبد اللطيف بتجارب نفسية مريرة في المدرسة إذ تعرض لحادثة الاعتداء الجنسي التي وقعت عليه من قبل أستاذ الرياضة أسامة كما يجبر على ممارسة الاتصال الجنسي مع صديقه فنر على مرأى من أستاذ الرياضة "عقب فنر متأنئاً: صدقني يا دكتور، إني كنت سأذبحه عندما أجبرنا نفعل ببعضنا وهو يتفرج علينا"(٣).

بالإضافة إلى إخفاقه في تحصيل درجات في الثانوية العامة حالت دون التحاقه بكلية الطب، مما ترك في نفسه أثراً واضحاً أثر في تشكيل شخصيته فبدت شخصية معقدة مريضة

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص١٤٢.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٠.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٣٠٤.

سادية تتلذذ بتعذيب الآخرين. وقد بدت ساديته واضحة من خلال ممارساته الشاذة مع زوجته كريمة "وبغير وعي أسرع إلى بنطاله، ينزع منه الحزام، ويعود به وهو يلوي طرفه على راحته محملقاً بثبات وشراسة في عيني كريمة التي التصقت جلوساً برأسية السرير، وقد انكمش كل شيء فيها، لأن عبد اللطيف لم يكن يبالي حينها إلا برغبته المجنونة في سماع صراخها دون أن يهمه كلامها. وفي تلوّيها دون اكتراث بآلامها، ليزداد لهاثاً مع توالي ضرباته ويزداد اهتياجاً مع قسوة عقابه الذي يصل به إلى ذروة اللذة عبر حضيض الشهوة"(١). كما يمر عبد اللطيف بتجربة انتماء إلى فصيل فدائي فلسطيني ومن ثم انفصاله عنه أثناء دراسة في أميريكا مما أثر في ممارساته وسلوكه فصار يكيل الشتائم للجبهة والجبهويين "صار يكيل الشتائم للجبهة والجبهويين وهو يمزق بعصبية أوراقهم ومطبوعاتهم"(٢).

وقد كان لهذه التجارب المريرة المتعددة التي تعرض لها عبد اللطيف أثر بالغ في تشكيل شخصيته فبدت مريضة معقدة، شاذة تعاني العقد والاضطرابات النفسية، متناقضة، سادية حتى في الأمور البسيطة مما جعله يفتقد للإدراك العاطفي للأمور الإنسانية، إذ سرعان ما يجد نفسه أسيراً لسلسلة معقدة من الخيبة والحنق والاستياء والعدوان والشعور بالإثم والنزوع نحو الجريمة.

ولعل الدوافع المكبوتة التي مرّ بها عبد اللطيف في طفولته المبكرة تميزت بالنمو والانفعال والفوران والاضطرابات هي التي حددت سمات شخصيته على "أساس السلوك البشوي كما يرى فرويد"(٣).

وتظهر حركة الشخصية وأفعالها وحوارها الداخلي التحولات الجذرية التي طرأت عليها، بعد تعرف عبد اللطيف على الطالبة الجامعية مجد والزواج منها، إذ يتحول من شخصية سادية شاذة متسلطة مضطربة إلى شخصية هادئة سالمة خاضعة تسعى للوصول إلى المال والمركز عن طريق زوجته الثانية مجد التي اعتلته قبل أن يعتليها "باستثناء مجد طبعاً التي اعتلته ليلة الدخلة وكأنها سيدة الموقف، فتبدد من تحتها وهي تفض بعزيمة بكارتها لتستولي عليه قبل أن يستولي عليها فانسحق من تحتها وكأنه فضت بكارته"(٤).

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٣.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٧٥.

(٣) هال كلفن، **أصول علم النفس الفرويدي**، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٨-٣٦.

(٤) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٨٢.

إلا أن خبرات الطفولة المكبوتة في منطقة اللاشعور عند عبد اللطيف أثـــرت فيـــه فبـــدا عاجزاً عن الاقتراب من مجتمع مجد الأرستقراطي، ولكما اقترب من هـــذا المجتمـــع احـــترق بنيرانه ليرتد مسرعاً إلى جحيمه الخاص. ولعل هذا العجز في مواجهـــة المجتمـــع لـــه دلالـــة اجتماعية، فالمجتمع ليس مسؤولاً عن معاناته إنما يبقى جحيم عبد اللطيـــف مســـؤولية فرديـــة وأسرية أولاً وقبل كل شيء.

والكاتب لا يكتفي بالتركيز على التحليل النفسي للشخصية فقط لكنه يحلل الشخصية معتمـدا الخطوط العريضة لنظرية التحليل النفسي ورائدها "فرويد"[١] ليبين أن العلة الأولى لسلوك عبـــد اللطيف هي اللاشعور بلا جدال. ومعظمه مكتسب في الطفولة نتيجة ما تلقـــاه مـــن صدمـــات وتوترات انفعالية وعلل متكدسة في منطقة اللاشعور اضطر إلى كبتها وقمعها فتشكلت شـــخصيته ناقصة عاجزة فاشلة قاسية لا تدل على اسمها. أما نهاية عبد اللطيـــف فكـــانت مأســـاوية كمـــا صورها السياق الروائي، إذ أصيب بالشلل النصفي فانتهى إلى العجز والعزلة في قبـــو المـــنزل وكأنه مات موتاً معنوياً وصحياً، وهذه نهاية غير مقنعة فيها نوع من المبالغة، "وهو نـــادراً مـــا يلتقي بأبيه الذي تم عزله في تسوية البيت لكثرة إزعاجاته وتدخلاته، بعدما قيد المرض حركتـــه وزاد من فضوله وفاقم من عصبيته"[٢]. ولأن الكاتب يريد أن يبين من خلال رؤيته أثر خـــبرات الطفولة في تشكيل شخصية الفرد، فقد انعكست رؤيته على رسم الشخصية فبدت نـــادرة وشـــاذة ومريضة ومتناقضة وغير مقنعة أو رامزة، لا يمكن أن تكون نموذجية أو نمطية لأنـــها تعيـــش تجارب خاصة لا تمس حياة السواد الأعظم من الناس.

أما شخصية كريمة فقد منحها الكاتب صفات إيجابية متعددة تجسد رؤيته التي تؤكد أهميـــة الكفاح الفردي وتحقيق الذات من خلال العمل، فقد بدت في القسم الأول من الروايـــة شـــخصية عادية فقيرة جداً ضعيفة الشخصية مسلوبة الإرادة أمام زوجها عبد اللطيف تفتقـــد القـــدرة فـــي تحقيق مصيرها مستسلمة تكاد تتحول إلى شخصية ماسوشية تتلذذ بتعذيب عبـــد اللطيـــف لـــها. "كان لشغفه بها يحسب حساباً لأدق دقائقها فأدار شؤونه البيتية والدراسية بطريقـــة فـــذّة جعلـــت كريمة تحس بصغرها وعجزها أمامه، بحيث أصبحت تتقبل ضربه لها تعبيراً عن خشيتها منـــه، وكأن هذا يسعده ويرضيه"[٣].

---

(١) **الندوة العالمية للشباب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٣٨٠-٣٨١، وانظر: أدغار، بيشي، و(آخرون)، **فكـــر فرويد**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م، ص٣٦-٤٠.

(٢) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٣٢١.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٨٧.

لكنها تتحول في القسم الثاني من الرواية بعد طلاقها وعودتها للعيش مع أخيها وأمها وابنتها حنان إلى شخصية مناضلة قوية تتحدى المصاعب، فتعمل مندوبة إعلانات في شركة تأمين ثم تشتري الأراضي والعقارات والأسهم إلى أن تصل إلى أعلى درجات السلم الاجتماعي بكفاحها الفردي، تتحكم باقتصاد البلد وكأنها خبيرة اقتصاد "لكنها أثارت إعجاب حملة الأسهم الذين صفقوا لها عندما عارضت بشدة حجز احتياطي لهبوط الأسعار، فالسوق في تصاعد وليس هناك ما يشير إلى تراجع في التداول معتمدة في ذلك على رؤيتها كمستثمرة خبيرة مشهود لها"(١). وتبدو شخصية كريمة من خلال فعلها وحوارها وحديث الآخرين عنها ومن خلال الأحداث والتحولات التي مرت بها شخصية متناقضة، إذ بدت في بداية حياتها خاضعة مستسلمة لا إرادة لها "عندما جاءتهم شاكية باكية كانت تشتم عبد اللطيف وتدعو عليه، وبعد ساعة واحدة صارت ترنو إليه"(٢)، ثم تحولت في القسم الثاني إلى شخصية مكافحة قوية تتحدى ظروفها الصعبة لتصل في النهاية إلى قمة الهرم الاجتماعي "فصار المتعاملون بالسوق يطلقون على مجموعتها اسم الحيتان"(٣).

وهذه التحولات غير المقنعة في حياتها تظهرها شخصية شاذة نادرة غير مقنعة لا يمكن تعميم تجربتها على جميع النساء اللواتي طُلِّقْن وتعذّبنْ، لأنها تجربة خاصة تفتقد الصدق الفني والموضوعية، نهايتها مبالغ فيها، وكأن الكاتب لم يعِ بأن الأدب والفن اختيار من الواقع. فالرواية كما يقول بيرسي لوبوك: "صورة للحياة، لوحة، ونحن لا ننسى أن في اللوحة ما هو أكثر من "التشابه" وينبغي البحث عن الشكل والتصميم، والتكوين في الرواية، كما نبحث عنها في عمل فني آخر"(٤).

والرواية لا تكتفي بتسليط عدستها على الشخصيات المحورية، بل تقف عند مجموعة من الشخصيات الأخرى لإضاءة الشخصيات المحورية في الرواية ولكشف عالمها الداخلي وسلوكها وأفعالها، مثل شخصية عزيز شقيق كريمة الذي يدين الكاتب منذ خلاله الفصائل المسلحة القومية العربية، إذ بدا عزيزاً أحد أعضاء الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين بل وأهم قادتها، لكنه تحول مع إخفاق هذه الفصائل في تحقيق أهدافها إلى مروّج للإعلانات، لأن حركته قائمة على

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٣١٠.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٦.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٢٩٠.

(٤) P. Labbock, **The Graft of Fiction**, New York, 1957, p.9.

تحقيق المصالح الذاتية "أبدى تحسراً على أيام المقاومة، لو استمر الحال، لما تجرأ عبد اللطيف على فعلته، ولو فعلها لأنزل به حكم الإعدام في الحال"(١).

كما تقف الرواية عند شخصية "مجد" الزوجة الثانية لعبد اللطيف، التي بدا لها أثر واضح من خلال أفعالها وسلوكها وحركتها في تحول شخصية عبد اللطيف من شخصية معقدة سادية إلى شخصية خاضعة تخلّصت من عقدها النفسية التي اكتسبتها من تجارب الطفولة وتجارب الدراسة فبدت غير مقنعة.

وقد بدت شخصية مجد متمردة كما قدمها السياق الروائي، إذ أن صفاتها توحي بقوتها وهيمنتها على عبد اللطيف "فمنذ أن بادرت مجد في ليلة الدخلة سيطرت عليه مشاعر الدونيّة، وانتقلت إليه عدوى أبي المجد تلقائياً، فإذا به مطيع لمجد، منتم لأسرتها، شديد التعصب لعائلتها، جلّ ما يرضيه إرضاء مجد وصولاً لإرضاء أبويها، وبالمقابل فإن مجد التي أحست بأنها تقدمت عليه بنقطة عندما بادرت لدخلتها، فإنها واصلت السعي للحصول على نقاط أكثر"(٢).

كما تقف عدسة الرواية عند مجموعة من الشخصيات مثل صالح أبو الزيت والدكتور فاروق وأبي المجد وعمال الكراجات ووالدي مجد والطالبة الجامعية ليالي، ليضيء من خلالها عالم الشخصيات المحورية ويلقي الضوء على أفعالها وسلوكها وممارساتها التي لا تسهم كلها في تجسيد رؤيته.

ومما يلاحظ أن رؤية الكاتب في الرواية فرضت إحكام قبضته على الشخصيات، فلم يترك للقارئ حرية التعرف على جوانبها من خلال الفعل والحركة بصورة كاملة، إذ يقدم الكاتب تاريخاً كاملاً عن الشخصيات بأسلوب تقريري يحدد من البداية الملامح العامة للشخصيات، فيقدم تقارير مطولة عن صفاتها العامة وتاريخها بأسلوب علمي له خطورته على الرواية، فلا يترك الشخصية تتكشف من خلال الحدث في مواقف جزئية مرتبطة بطبيعة الظروف التي تحيط بها.

الرؤية والزمان والمكان

يرتبط الإطار الزماني والمكاني في رواية "العرين" برؤية الكاتب، لذا لم يأت اختيار الزمان والمكان مصادفة بل جاء ليسهم في تجسيد رؤية الكاتب من خلال تضافرها مع عناصر الرواية الأخرى.

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص١٦٥.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٧٩.

والكاتب يرى أن خبرات الطفولة لها اثر في تشكيل شخصية الفرد في القسم الأول من الرواية ويبجل الكفاح الفردي ويعلي من شأن الفرد والحرية الفردية في القسم الثاني في الرواية، وارتباطاً مع هذه الرؤية يلاحظ أن أحداث الرواية تدور في مكان محدد واضح هو مدينة عمان التي تقيم فيها الشخصيات الذي يكشف من خلاله عن طبيعة الشخصيات وتحديد هويتها وسماتها إذ اتخذ الكاتب منه وسيلة لتصوير حيوات الشخوص ومفاهيمهم وسلوكهم وإبراز معالمهم النفسية "لم تكن الطفرة الاقتصادية أشد وضوحاً منها في أي مكان في عمان مثلما هي في شارع المحطة أو بخاصة المنطقة الخلفية منه، فقد بدا وكأن المنطقة ركب لها عجلات راحت تدور بسرعة أكبر من سرعة تصاعد أسعار النفط. فورشات التصليح على ضيقها صارت تعج بالعمال والأجراء. وحركة الشاحنات لم تعد تهدأ في الكراجات، أما جبال الإطارات، فكانت تذوب بالسرعة نفسها التي تعلو فيها، ومحلات قطع التبديل، صارت تنظم حشود الزبائن في طوابير فإذا بالتحرك الاقتصادي يترك صداه سريعاً في أكثر من مكان"(١).

ويبدو أن الكاتب وظّف المكان في الرواية لفهم الشخصية والكشف عن نوازعها وأغوارها النفسية وليلقي الضوء على حوادث الرواية ويأتي إرهاصاً بالحوادث التي ستقع، لذا فإن نوع المكان يؤثر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره "كان البيت حديثاً يتألف من غرفتين وصالة ومنافع أنيقة خلبت لب الأب والابن"(٢)، بل إن تأثير المكان في الرواية لا ينحصر في تطور الأحداث ومصير الشخصيات وعالمها الداخلي والخارجي، بل يمتد إلى عنوانها "العرين" الذي يوحي بدلالات متعددة اجتماعية ونفسية للشخصيات وتوحي بأهمية المكان وقدرته على التفاعل مع عناصر الرواية الأخرى لتجسيد رؤية الكاتب "رغم أن مشاركتها له بالفرحة كانت عارمة، فقد أمضوا الجلسة بالاستماع له وهو يتحدث عن الجامعة وكأنها عرينه"(٣).

فالمكان في الرواية واضح محدد، إذ استطاع الكاتب أن يوجد توحداً واتصالاً وثيقاً بينه وبين باقي عناصر العمل الروائي كله، فكان بمثابة العامل المهم في بلورة معالم الأحداث والشخوص وهو باتحاده مع العناصر الفنية الأخرى للرواية يجسد المقولة الكلية للرواية.

كما يلجأ الكاتب إلى وصف المكان ليمهد بذلك للأحداث الاجتماعية والنفسية التالية، ولما له من تأثير كبير على وصف الشخوص وتحديد طبيعتها ومصيرها الفني ولا سيما أن الصلة

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٥٥.

(٢) **المصدر ذاته**، ص٢٦.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٥٣.

"بين الفضاء المكاني للنصّ الروائي والشخصيات التي تقوم بالأفعال وتتحاور فيما بينها هي صلة ديالكتكية"(١).

أما الزمان فيمكن تحديده من خلال الإشارات الزمنية التي استخدمها الكاتب في الرواية التي توحي بممارسات الشخصيات وسلوكها. "وكانت حميدة قد توقفت عن الإنجاب، دون أن يؤرق ذلك زوجها إلا بعد ثماني سنوات من مولد عبد اللطيف، حين هجرته حميدة مرة ثانية وإلى الأبد"(٢). وتدور أحداث الرواية في فترة تقع ما بين ١٩٤٥ و ١٩٨٠م كما ذكر سابقا، وهي فترة زمنية ممتدة استطاع الكاتب من خلالها عرض مجموعة من الأحداث التي جسد من خلالها رؤيته في الرواية. كما فرضت رؤية الكاتب توظيف الكثير من الإشارات الزمنية الحقيقية لتحديد الزمن الموضوعي وإيهام القارئ بواقعية الحدث مثل هزيمة حزيران ١٩٦٧م، ومعركة الكرامة ١٩٦٨م، وحرب أكتوبر ١٩٧٣م، "لكن الأمور انقلبت رأساً على عقب بعد اقل من ستة اشهر على موت رضوان. فقد هزمت إسرائيل الدول العربية واستولت في أقل من أسبوع على الضفة الغربية وسيناء والجولان"(٣).

بالإضافة إلى توظيف الزمن بشكل مكثف وموجز قد لا يشعر به القارئ أو بالتغيرات التي حصلت خلاله مثل قوله: "كلاهما يمنح الآخر حقه فيه بدافع الواجب الثقيل، فأنجبت في السنة التالية ولداً آخر سمياه حازماً وفي السنة التي تلتها أنجبت ولداً ثالثاً أبيض البشرة أشقر الشّعر أخضر العينين"(٤)، فالكاتب يرصد من خلال الزمن حياة عبد اللطيف، إذ ثمة إشارات دالة تشير إلى التغيرات التي طرأت على حياة عبد اللطيف، مثل طلاقه من كريمة وزواجه من مجد "فالفارق بينهما مناسب أنها في الحادية والعشرين وعبد اللطيف في الحادية والثلاثين"(٥).

أما الزمن النفسي التخيلي فمداه واسع في الرواية لم يدركه القارئ مباشرة لأنه ليس خصيصة من خصائص العالم الخارجي إنما هو "مقولة من مقولات الذهن"(٦) كما يرى كولن ولسن بل يشعر القارئ بوجوده من خلال شعور الشخصية به وتبعاً لإيقاع حياتها الداخلية لعدم وجود مقاييس محددة له يمكن من خلالها معرفة سرعته وبطئه. وقد وظفه الكاتب ليوهم

---

(١) خليل، **الرواية في الأردن** في ربع قرن، مرجع سابق، ص١٢٢.

(٢) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص١٥.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٥١.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٢٨٢.

(٥) **المصدر ذاته**، ص١٦٣.

(٦) كولن ولسن، و(أخرون)، **فكرة الزمان عبر التاريخ**، ترجمة: فؤاد كامل، عالم المعرفة ١٥٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٤٦.

القارئ بواقعية الأحداث وليحقق بوساطته الأهداف الجمالية التي يرنو لها وليفسر من خلالها الدلالات والرموز وليبرز التجربة الداخلية للشخصية "وهكذا، فقد انقضت سنوات الدراسة بهدوء ورتابة وفرا لعبد اللطيف الوقت الكافي والأجواء المناسبة للتفوق على زملائه، فقد حصل على (ستريت أ) في علاماته التراكمية للامتحانات التحريرية"(١). إلا أن الكاتب لم يوفق في إدارة الزمن النفسي على الرغم من أنه المحرك الأساسي للشخصية وفعلها، لأن الفكرة الأساسية المطروحة في الرواية بدت موضع اهتمام الكاتب بالدرجة الأولى، وأن المأساة التي يعانيها البطل بقيت ذات سمات خاصة لا ترتفع إلى مرتبة المأساة العامة التي تسقط على كثير من الشخوص في الواقع.

والزمن في الرواية يمتد ويتطابق مع الزمن الواقعي إلا أنه لا يلعب دوراً وظيفياً في التكنيك لأنه مستقى من تراكم أحداث تقريرية جافة مباشرة "ردد ساخراً ما بثه المذياع: حزيران عاد... صدرت عنه تنهيدة عميقة أشبه بالأنين، هز رأسه ولعن الخامس من حزيران"(٢).

الرؤية والأساليب السردية

فرضت رؤية الكاتب في الرواية جملة من الأساليب السردية تتمثل في:

أولاً: ضمير الغائب (هو):

فالسرد الروائي يبدأ بالعبارة التالية: "أحست بنبرات صوته شظايا.. محرقة، فانكمشت على نفسها مثل عود أخضر لامسته نار"(٣)، وهذا يعني أن السرد يتم بضمير الغائب من بداية الرواية حتى نهايتها، فدفة السرد في الرواية يتسلمها راوٍ تقليدي يسرد ويصف ويعلق ويحاور ويناقش ويقدم التقارير المطوّلة عن الشخصيات ويصدر الأحكام والنتائج، وقد وظّف الكاتب هذا الأسلوب السردي التقليدي ليقدم من خلاله أفكاراً جاهزة معدّة مسبقة في ذهن الكاتب مباشرة توحي بدلالات محددة للرواية، ولا سيما أن هذا الأسلوب السردي يمكّن الراوي من الدخول إلى أعماق الشخصية، ومعرفة ما يدور في عالمها الداخلي والخارجي وحجب ما يراه ويسمعه، وهذا ما يجعله "راوياً تأملياً، محللاً، مدققاً"(٤)، بل أن هذا الأسلوب السردي التقليدي المباشر يساعد الكاتب على تلمس أبعاد الحدث والشخوص من منظار ذاتي خارجي، ويرصد فيه برؤية

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٨٥.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٥٤.

(٣) **المصدر ذاته**، ص١.

(٤) عبد الله، **النقد التطبيقي التحليلي**، مرجع سابق، ص٨٦.

محدد أبعاد الحركة الداخلية والخارجية للفعل البشري، "كان صادقاً حقاً، حينما قال بأنه يريد الاختلاء بها فقط، فلو وافقته على حجز غرفة ورفضت أن يقترب منها لاستجاب بكل رضى، إنها لم تعرفه على حقيقته بعد، فهو يرفض أن تمنحه المرأة جسدها هبةً أو كرماً أو خجلاً أو خوفاً، عندما يريد ذلك فالبغايا كثيرات، المرأة التي لا تمنحه باستجابة كاملة ورغبة تامة هي امرأة داعرة عاهرة"(١).

إلا أن هيمنة الراوي العليم بكل شيء على مسيرة السرد أحدث شرخاً واسعاً في طبيعة السرد وأدى إلى خدش الموضوعية الفنية والزمن الروائي مما أفقد العمل الروائي كل عمقه الجمالي وجاء السرد في غير مكانه المناسب، وهذا بدوره أدى إلى إضعاف التوازن بين عناصر البنية الفنية للرواية.

ثانياً: الارتداد:

من الأساليب السردية التي وظفها الكاتب في الرواية للكشف عن ماضي الشخصية ليلقي بأضواء على حركتها في الحاضر ويوضح ما غمض من تاريخها، على الرغم من تجميدها لسير الحدث، إلا أن تجميده يكشف ويفسر ويضيء بما يجعل الأحداث أكثر حيوية وخصوبة وأكثر إثارة للقارئ. وقد وظف الكاتب هذا الأسلوب السردي ليكشف ماضي عبد اللطيف ليسوغ من خلاله ممارسات عبد اللطيف وأفعاله الشاذة التي بدت واضحة تجاه زوجته كريمة، وليبين أن ماضي الشخصية له أثر واضح في تشكيل سلوك الشخصية، وقد بدأ الكاتب السرد بتقديم حدث طلاق عبد اللطيف وكريمة ثم توقف السرد عند هذه النقطة ليعود بالقارئ إلى الوراء ليصور له الأحداث التي جرت قبل وقوع الطلاق والأسباب التي أدت إليها "بينما سكن عبد اللطيف وهدأ توتره بعد أن تحول اندفاعه وانفعاله إلى واقع منطوق، وكأنه أنزل حكماً بالإعدام: طالق، طالق، طالق... رددها ثلاث مرات، ودوّت في رأسها آلاف المرات، ثم سكن كل شيء. حتى بكاء طفلتهما لم يعد مسموعاً، وتهاوى ثقيلاً على المقعد، على الرغم إحساسه بخفة جسده، لقد أراحته كلماته بمقدار ما أعيته فامتصت غضبه وانتزعت سخطه وأعادت إليه وعيه"(٢).

---

(١) قاسم **العرين**، مصدر سابق، ص٢٧٦.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١.

ثالثاً: التذكر:

وقد فرضت رؤية الكاتب هذه التقنية السردية ليكشف من خلالها شيئاً أو أشياء عن ماضي الشخصية وليلقي الأضواء على مواقف مثيرة لها ليضيء علاقاتها الراهنة وليرصد من خلالها نمو الشخصية الفكري والنفسي على الرغم من أن هذه التقنية تجمد حركة سرد الأحداث مباشرة "فهي تفكر به الآن: ففي مثل هذا اليوم قبل سبع سنين طلقها عبد اللطيف: لن تنسى أبدا الخامس من حزيران"(١).

رابعاً: الحوار الداخلي:

من الأساليب السردية التي فرضتها رؤية الكاتب في الرواية لينفذ الكاتب من خلالها إلى عالم الشخصيات الداخلي في محاولة لمعرفة ذاتها وللكشف عن مواقفها وما يدور في أعماقها من مشاعر وانفعالات، وليوضح خصائصها وما تتفرد به من سمات تكشف عن طبيعة الشخصية ومعالمها الخارجية والداخلية معاً، وهو بذلك يجعل الفعل الداخلي للشخصية يتحدّث عن نفسه، بل "إنه يمسرحه"(٢)، كما يرى لوبوك.

كما أضاء الحوار الداخلي البعد النفسي للشخصية في مواطن عديدة في الرواية كالحوار الداخلي الذي دار في نفس الدكتور فاروق بعد لقائه مع كريمة إذ بدا مهزوزاً "كريمة لا تحب إلا نفسها ولا تفكر إلا بنفسها، وتريد ان تنتقم وحدها وبطريقتها دونما مساعدة أو شريك، عجيبة هي المرأة، كم هو مرعبٌ انتقامها فهي لا تنتظر فرصتها بل تسعى إليها، وتصنعها إن شاءت، إنك يا كريمة أشد مكراً من الشيطان، وأنا الذي كنت أحسبك ملاكاً، كل النجاح الذي حققته لم ينسها إساءات عبد اللطيف. ولربما كانت سبب نجاحها معقول يا كريمة؟ وأنا. أين الحب ودفء المودة بيننا، هل كنت تستغلين علاقتي بك مثلما فعلت مع الآخرين"(٣).

فالحوار الداخلي يرصد التطور الذي طرأ على مواقف الشخصيات كما يرصد معاناتها وصراعاتها وحركتها الداخلية ليسوغ سلوكها الخارجي وإطار تشكلها الذي يوحي للقارئ بدلالات محددة.

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٩١.

(٢) رينيه ويليك و"اخرون"، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م، ص٢٣٥.

(٣) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٣٠٨.

خامساً: الاستباق:

وقد فرضت رؤية الكاتب هذا الأسلوب السردي ليقدم للقارئ أحداثاً لاحقة ومتحققة حتماً في امتداد بنية السرد الروائي ثم يبدأ بتفصيلها لاحقاً مما يتيح للقارئ استخلاص رؤية الكاتب في الرواية، إلا أن هذا الأسلوب السردي الذي وظفه الكاتب جعل القارئ يتابعه من غير إحساس بالقفز الزمني وهو "إحساس سلبي في العادة"(١) مما أدى إلى قتل عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين لدى القارئ، لأن القارئ يعرف نتيجة الحدث مباشرة دون نقصٍ أو بحث "وفي اليوم التالي وبينما كانت تطالع الجريدة، أحست بصفعة قوية وهي تقرأ إعلانات التهاني لعبد اللطيف بمناسبة ولادة بكره مضر"(٢).

أما الحوار فقد وظفه الكاتب بفعالية واضحة ليكشف عن مستوى الشخصيات ويضيء ملامحها وأبعادها النفسية والفكرية، ويرصد التغير الذي أصابها ورسم جوانبها وإلقاء الضوء على حركتها وتطورها وليمهد لما سيأتي من أحداث توحي بدلالة واضحة إلى رؤية الكاتب كما في المقطع الحواري التالي الذي يدور بين عزيز وكريمة:

"وقال لها عزيز مراراً: لم أكن أعلم أنك عديمة الأخلاق هكذا؟

- أنا عديمة الأخلاق!! هذه تجارة والقانون لا يحمي المغفلين.

- المتعاملون في السوق ليسوا مغفلين وإنما مستغفلون.

- أنا لا أستغفل أحداً، لكن الطمع يفرق الطمّاع، أنا أشتري وأبيع فوق لوح مكشوف، أبيع بالرضى وأشتري بالرضى والربح حلال زلال، أليس كذلك يا أمي؟!"(٣).

الرؤية واللغة:

فرضت رؤية الكاتب طبيعة اللغة في الرواية فجاءت لغة القص مباشرة تقريرية إنشائية، "تركت إرباكات الهزيمة والاحتلال آثارها على الكثير من نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية فقد نشأت المخيمات التي تفتقر إلى أدنى متطلبات العيش، وازدحمت في أركانها الضيقة جموع النازحين الذين باتوا من غير سكن ولا بيتٍ ولا عمل. فازداد عدد المشردين وعم الضياع آلاف

---

(١) الفيصل، **بناء الرواية العربية السورية**، ١٩٨٠-١٩٩٥م، مرجع سابق، ص٢٢٤.

(٢) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٢٧٤.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٢٩٠.

الفلسطينيين، فتوالت التبرعات من جميع أنحاء العالم لنجدتهم ومساعدتهم"[١]. وأحياناً كان يميل الكاتب إلى استخدام مصطلحات وألفاظ فلسفية ونفسية، توحي برغبته في استعراض ثقافته الفلسفية والفكرية كقوله: "لقد عارض عبد اللطيف مبدأ القطب الواحد عند يونغ، وأكد على أن الضدّية تعمل بوحي اللاوعي الكامن في أعماق الإنسان"[٢].

كما يوظف الكاتب أحياناً لغة مسجوعة منمقة مزخرفة لذاتها، أدت إلى تجميد الحركة وتنمية الأحداث والمواقف كقوله: "فغلب الفرح جراح الأسى واستأصلت النشوة أورام الحزن، وتجلّت الطبيعة في روعة الجسد وتآلف الوجود في نشوة الروح، فالفضائل والرذائل ليست سوى مفردات، أما الحب فإنه قدر يوقفه الموت ولا تستوقفه المحرمات"[٣].

أما لغة الحوار فجاءت فصيحة متكلفة خالية من اللغة العامية إلا ما ندر، أعلى من مستوى الشخصيات، أراد الكاتب من خلالها رصد تطور حركة الشخصيات في الرواية مما أفقدها صفتي الواقعية والإقناع، وأفقد الحوار أداء وظيفته الأساسية المتمثلة في الكشف عن طبيعة الشخصية أو مستواها أو رسم شخصيات مقنعة للقارئ كما في الحوار التالي الذي يدور على لسان بعض الشخصيات غير المتعلمة مثل عزيز وأمه:

"إنها زوجته يا عزيز.

- قولي له ذلك، إنها زوجته وليست عبدته.
- الرجال قوّامون على النساء.
- تقولين ذلك لأنه ابن أخيك.
- بل لأنها ابنتي، وتهمني مصلحتها"[٤].

ولعل إقحام الفصحى على لسان الشخصيات في الرواية قد حرم القارئ الكثير من الانطباعات الفورية والنفحات الفطرية التي تتسم بها الشخصيات وتزيد القارئ إيهماً بالواقعية.

---

(١) قاسم، **العرين**، مصدر سابق، ص٥٢.

(٢) **المصدر ذاته**، ص١٤٢.

(٣) **المصدر ذاته**، ص٢٧٧.

(٤) **المصدر ذاته**، ص٥.

الخاتمـــة

وفي خاتمة هذا البحث يمكن أن نجمل أهم النتائج التي توصل إليها فيما يأتي:

أولاً: إن العلاقة بين الرؤية والبنية علاقة جدلية قائمة على التأثير والتأثر. أي أن رؤيـــة الأديب تؤثر في بنية العمل الأدبي والبنية الفنية تجسد رؤية الأديب، وفي هذه الحالـــة يستحيل الفصل بينهما، ولكن هذا لا يعني تطابقهما، فكل منهما له استقلالية نسبية، وقد جـــاءت بعـض أعمال الكاتب مشوقة وجذابة وجميلة، وهذا الجمال يكمن من خلال التوازن بين الرؤية والبنيـــة ومن خلال التجاذب بينهما والاتحاد النسبي، فالرؤية فرضـــت بنيـــة محـــددة وأدوات وتقنيـــات وأساليب متنوعة ومتفاعلة والبنية أسهمت في تجسيد الرؤية الفنية الدالة. (الزوبعة مثلاً).

ثانياً: على الرغم من أن الكاتب زياد قاسم قد احترف فن الرواية متأخراً، فقد اســتطاع أن يضيف إلى مسار الرواية العربية في الأردن من خلال عالمة الروائي مجموعة مـــن الروايـــات التي تعالج بعض القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية والتاريخيـــة والمحليـــة. وأن يلتقـــي بمسار الرواية العربية ولا سيما روايات الحقبة مثل ثلاثية نجيب محفوظ وثلاثية محمـــد ديـــب الجزائري وثلاثية (العصاة) لصدقي إسماعيل وخماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف كمـــا فـــي روايته رباعية (الزوبعة) .

ولعل مما يثير الانتباه أن الكاتب وإن اخفق في تجسيد رؤيته في بعض أعمالـــه الروائيـــة كما في رواية (المدير العام) أو اختار الشخصيات الشاذة والنادرة مثل شخصيتي عبـــد اللطيـــف وكريمة كما في رواية (العرين)، إلا أنه كان على قدر كبير من امتلاك رؤية فنية وفكرية كمـــا بدا واضحاً في رواية (أبناء القلعة) ورباعية (الزوبعة) ورواية (الخاسرون)، وقد انعكـــس ذلـــك واضحاً على خصائص الروايات ومقوماتها الفينة.

ثالثاً: إن الكاتب يبدي تحيزاً لوحدة سورية الطبيعية (القومية السورية)، وتعاطفاً واضحـــا مع مجتمع منطقة بلاد الشام الذي يرى أن له نسيجه المحـــدد (الخـــاص) الـــذي يختلـــف عـــن المجتمعات الأخرى، بما يمتلكه من مقومات تسعفه في إقامة الوحدة القومية الاجتماعية (ســـورية الكبرى) ضمن منطقة بلاد الشام، بغض النظر عن الخلافات السياسية والـــولاءات الغشـــائرية والتنوع المذهبي أو الطائفي . ويبدو أن الكاتب يرى أن فكـــرة الوحـــدة القوميـــة الاجتماعيـــة السورية لا تتحقق إلا من خلال إعادة القومية السورية ضمن إطار منطقة بلاد الشـــام، ويتضـــح ذلك من خلال تعاطفه مع الشخصيات التي تمثل الفكر القومي الاجتماعي السوري مثل شـــخصية

(سيف الحجاج ورؤوف كنعان ورجا الصليبي والأب سمعان وأبي جبران وغيرهم) واختياره الأمكنة الدالة، ويتجلى ذلك في رواية الزوبعة على وجه الخصوص.

رابعاً: يبدي الكاتب حساسية خاصة تجاه فكرة القومية العربية، إذ يرى أنها عاجزة عن إحداث إصلاحات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية شاملة في المجتمع، وقد جسد عجزها من خلال إفلاسها التاريخي التام الذي عبّرت عنه هزيمة حزيران ١٩٦٧م، ولأنه يريد تجسيد رؤيته المتمثلة برفضه فكرة القومية العربية فقد شوّه كافة الشخصيات المصرية مثل عائلة الأدهم المتمثلة (بالأدهم وزوجته أم شعبان وشعبان وزوجته فاتن وفريد شعبان) في رباعية الزوبعة ليضع من خلالها أسس اللاوحدة والانفصال بين مصر ومنطقة بلاد الشام، والشخصيات التي تمثل حزب البعث مثل فارس والأستاذ منصور ونيرز وحركة القوميين العرب مثل مالك والحركة الناصرية مثل جورج وحركة كتائب الفداء العربي مثل عزيز والقوى الاقتصادية القومية مثل (أنور علي ومنعش وعواد النمر وحران وأبي عبدة) في رواية (أبناء القلعة). ويبدو أن موقف الكاتب هذا بدا متشنجاً ويتصف بنوع من المبالغة، فقد كشفت الكثير من الدراسات دور هذه القوى الفعّال وممارستها الإيجابية في مواجهة التحديات التي عصفت في المنطقة على كافة الأصعدة وسعيها لتحقيق القومية العربية.

خامساً: إن الكاتب يدين فكرة الجامعة الإسلامية والخلافة الإسلامية وممارستها السلبية التي أسهمت في تشكيل الواقع المتردي الذي فرضته على المنطقة، بل أنها من العوامل التي أسهمت في تفتيت الوحدة القومية وعدم تحقيقها. ولأن الكاتب ضد فكرة الخلافة الإسلامية والجامعة الإسلامية فقد شوّه الشخصيات التركية أخلاقياً ومادياً ونفسياً ومعنوياً، لأنها اتخذت من الدين وسيلة لتحقيق أهدافها وأطماعها في المنطقة، فبدت فاسدة وظالمة ومستبدة مثل: شخصية أشرف التركي وشيخ الدين الضرير في الأستانة وزيد التركي والصوّاف وزوجته وغلامه كما في رباعية الزوبعة.

سادساً: يلاحظ الدارس أن الرواية الأولى للكاتب (المدير العام) تفتقد وجود رؤية (مقولة كلية للنص)، فالرواية عبارة عن مجموعة من الأحداث المتراكمة والمتناقضة والشخصيات المضطربة والقلقة وإطار زماني ومكان غير دال وأساليب سردية مفككه ولغة نثرية أقرب إلى لغة التقرير الصحفي، وكل هذه العناصر لم تتفاعل مع بعضها بحيث يتولد عن هذا التفاعل بنية روائية دالة تسعف الدارس في استخلاص رؤية محدده للرواية، لذا بدا الاضطراب والصدوع والانكسار واضحاً في بنية الرواية.

سابعاً: يتضح من رواية (أبناء القلعة) أن الرؤية فيها والمتمثلة في(رصد بذور ظهور القومية العربية وتطورها وممارستها ومن ثم إفلاسها النهائي مع حدوث هزيمة حزيران ١٩٦٧م) قد فرض طبيعة العناصر والأدوات الفنية المشكلة للنص الأدبي (كالأحداث والشخصيات والأساليب السردية والحوار والزمان والمكان واللغة)، ونوعية كل عنصر وكيفية تشكله فنياً (تفاعله مع العناصر الأخرى)، كما أسهمت البنية الفنية للرواية في تجسيد رؤية الكاتب، وقد تجلّت هذه الوسيلة واضحة أيضاً في رواية (الخاسرون).

ثامناً: بدت (رباعية الزوبعة) الأكثر تشويقاً وجاذبية للقارئ على الرغم من ضخامة حجمها وقد انعكست رؤية المكاتب فيها على بنيه الرواية، فبدت متنوعة ومتفاعلة ومنصهرة في بوتقة واحدة، ومن ثم نتج عن ذلك وجود تفاعل نسبي بين رؤية الكاتب وبنية العمل الأدبي وتولّد تفاعلات محددة فيما بينها، وهذه التفاعلات استطاعت أن تصوغ العمل الأدبي وتوّلد بنية فنية غنية بالدلالات.

تاسعاً: أما في رواية "العرين" فيلاحظ أن الكاتب يختار وينتقي الشخصيات الشاذة والنادرة غير المقنعة التي يصعب تعميمها على فئات المجتمع مثل شخصيتي عبد اللطيف وكريمة، فبدت النماذج التي أختارها الكاتب في الرواية خاصة ونادرة وشاذة غير مقنعة ولا تمثل شريحة بعينها، وبذلك فقدت التجربة الروائية القدرة على التعميم والتواصل مع القراء، لأن الكاتب يختار وينتقي نماذج لا تجسد حياة السواد الأعظم من الناس ولاسيما وأن الأدب الروائي عبارة عن تكوين نماذج وإطلاقها في الحياة.

إن كل ما تقدم يؤكد أن قضية الرؤية والبنية في روايات زياد قاسم يمكن أن تشكل مدخلا نقدياً مهماً يمكن الاعتماد عليه لدراسة النصوص واستخلاص التفاعلات النسبية بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي، وهذا بدوره يتطلب من الناقد البحث عن التلاحم النسبي بينهما وبيان درجة التجاذب والتداخل بين رؤية الأديب وبنية العمل الأدبي، كما يتطلب جهداً ووعيا بالعلاقة الجدلية بين التفاعلات الداخلية للنص وتفاعلاته الخارجية.

وأخيراً، فإنني لا أدعي الكمال لهذه الدراسة إلاّ في حدود أنني أقدم جهداً في دراسة مثل هذه القضايا النقدية المهمة، أملاً أن تتبعها دراسات أخرى تضيف ما يفيد القارئ، وما يثري به المكتبة العربية، ويعطي الفن الروائي مجالاً رحباً ومفتوحاً ونجاحاً فنياً أكبر.

الملاحــــق

الملاحق

ملحق (١)

زياد قاسم، سيرته وثقافته[١].

روائي أردني معاصر ولد في العاصمة الأردنية عمان ١٩٤٥م، ونشأ فيها، درس المرحلة الأساسية والثانوية في مدارسها، أنهى الثانوية العامة والتحق في الجامعة الأردنية لدراسة المحاسبة، تخرج فيها عام ١٩٧٠م.

"سافر إلى بريطانيا ليكمل دراسته العليا فيها، فنال درجة الماجستير في المحاسبة من جامعة برايتون في بريطانيا عام ١٩٨٤م ثم عاد إلى عمان واستقر فيها"[٢].

عمل محاسباً في قطاعات متعددة مثل شركة الملاحة وشركات الشحن الدولي والتخليص، ثم في بنك الإنماء الصناعي، ثم انتقل إلى وظائف إدارية تنفيذية متعددة، فعانى الكثير من المصاعب في عمله، تقاعد عام ١٩٩٥م لينتقل إلى عالم الرواية ليجسد إحساسه الروائي.

"عاش في أحد أحياء مدنية عمان بالقرب من السيل طفولة قاسية بدأت بالترف والثراء وانتهت بالفقر والحرمان نتيجة تدهور الوضع الاقتصادي للعائلة. أعلن تمرده على واقعة بالانتماء إلى حزب البعث في الجامعة، فعاش تجربة قاسية مريرة بدأت عام ١٩٦٥م سببت له عداوات كثيرة وانتهت بالفشل ألا أنها ساعدته في صقل شخصيته وتحقيق ذاته ونبهت فكرة للواقع المرير الذي تعيشه الأمة"[٣]. ويمكن اعتبار هذه الفترة أهم فترة في حياة زياد قاسم الشخصية، سواء من حيث الأحداث المؤلمة التي عاشها بانتمائه الحزبي أم من حيث بلورة الوعي والرؤية والموقف لديه.

بدأ حياته الأدبية متأخراً فاحترف فن الرواية، وقد سمحت له الظروف أن يعيش أصدق التجارب الروائية وأقساها في آن واحد. "علاقته بالبيئة الثقافية محدودة"[٤]، مستقل عن الوسط الثقافي لا ينتمي إلى رابطة الكتاب، يقول: "أنا لست ابن الوسط الأدبي، ولم اكن انوي الكتابة،

---

(١) معظم المعلومات الواردة عن السيرة الذاتية للكاتب الأردني زياد قاسم زودها الكاتب للباحثة وذلك لعدم وجود مراجع يمكن استقاء معلومات منها عن حياة الكاتب وسيرته الذاتية.

(٢) مقابلة مع زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٤/٤/١٩٩٨م. عمان.

(٣) مقابلة مع زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ٤/١١/١٩٩٨م. عمان.

(٤) الدستور، عمان، العدد ١٠٧٥٨، ٢٩ نيسان ١٩٩٧م، ص ١٢.

فالكتابة كانت من باب الصدفة، إذا أن الظروف المهنية هي التي فرضت الكتابة على خاصة علاقتي مع مديري البنوك، مما اضطرني إلى كتابة رواية المدير العام الذي تناولت فيها عدة نماذج من مديري الشركات والبنوك ومن هنا بدأت تجربتي الروائية"(١).

قراءاته واسعة، فقد قرأ لبعض الأسماء الكبيرة مثل: "بلزاك وتشلخوف وتولستوي ونجيب محفوظ"(٢). فانعكس على كتاباته فجاءت متنوعة تاريخية واجتماعية ونفسية.

ثقافته متنوعة معجب بالرواية الروسية والثورة الروسية يحاول كتابة تاريخ المنطقة بصيغة الرواية، ويستهويه التراث والفلسفة اكثر من الأعمال الأدبية، قارئ جيد للتاريخ، كان لحرب الخليج عام ١٩٩١م اثر واضح في حياته، إذ قلبت هذه الأحداث المفاهيم والمبادئ التي كان يؤمن بها، مما جعله يفقد ثقته بالواقع الذي يعيشه وبالوحدة العربية، فبدأ تحقيق الوحدة القومية العربية عنده هدفاً بعيد المنال فانعكست رؤيته في أعماله الروائية. والكاتب لا يميل إلى نمط الكتابة الغرائبية فهذا النمط أتاح الفرصة لأناس يكتبون روايات باسم الحداثة، بل يميل إلى الرواية الواقعية (التسجيلية النقدية).

يؤمن بالبطولة الجماعية "أنا أومن بالفردية، ولكن في رواياتي يوجد مجموعة أبطال وهذا يعود إلى أيماني بالوحدة السورية وقدسيتها، فلا أحاول تغليب بطل على آخر، فهم متساوون حتى الشرير والصعلوك"(٣).

تشير معظم كتاباته بأنه يؤمن بمبادئ الحزب القومي الاجتماعي السوري، وبوحدة سورية الكبرى له مؤلف واحد يتكون من جزئين بعنوان الشحن والتجارة الخارجية ومجموعة روايات:

- المدير العام ١٩٨٨م.
- أبناء القلعة ١٩٩٠م.
- الزوبعة، الجزء الأول (الجيل الأول)، ١٩٩٤م.
- الزوبعة، الجزء الثاني (الجيل الثاني)، ١٩٩٦م.

---

(١) مقابلة مع زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٩٩٩/٤/٤م. عمان.

(٢) الدستور، عمان، ١٠٧٥٨، ٤ آب ١٩٩٧م، ص٤٨. وأنظر العرب اليوم، عمان، العدد ١٢٣، ١٩٩٧/٩/١٦، ص١٤.

(٣) مقابلة مع زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٩٩٩/٦/٢١م. عمان.

- الزوبعة، الجزء الثالث (الجيل الثاني)، ١٩٩٧م.
- الزوبعة، الجزء الرابع، (الجيل الثاني)، ١٩٩٧م.
- العرين، ١٩٩٩م.
- الخاسرون، ٢٠٠٠م.

ملحق رقم (٢)

مسرد المصطلحات النقدية"[(١)].

١. **الرواية: (novel):** سرد نثري خيالي طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية، أو "صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري تجسد رؤية جديدة".

٢. **البنية (structure):** منظومة العلاقات المتفاعلة بين العناصر الفنية بوساطة السرد"، أو (شبكة العلاقات الداخلية التي يتشكل فيها النص الأدبي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيا).

٣. **الرؤية (vision):** هي: "موقف الأديب المجسد في العمل الأدبي" أو "المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية".

٤. **المضمون (content):** "المحتوى (فنياً) أو المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر الذي يشكلها، الفنان في الصورة التي يريدها، أو هو المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية" أو (موقف الأديب أو رؤية الأديب أو وظيفة العمل أوكل ما يحتويه العمل الأدبي من أفكار فلسفة أخلاق- اجتماع- سياسية- دين- غزل- تاريخ- وطنية- أحاسيس- مشاعر، انفعالات قبل صقلها أي قبل تشكيلها أي قبل صياغتها.

٥. **الشكل (form):** هو "الصورة الخارجية أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون" أو "البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب" وفي ضوء ذلك

---

(١) حول المصطلحات النقدية ينظر في:

١- وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، مرجع سابق، ص١٩٠،١٨١، ٣٩٣، ٥٤٢.

٢- مجدي وهبة، و(اخرون)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٤، ١٩٨.

٣- محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦م، ص٤، ٣٢، ٥٩، ١٠٦.

٤- الماضي، **فنون النثر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٤٣.

٥- آمنة يوسف، **تقنيات السرد**، مرجع سابق، ص٧١.

٦- إبراهيم نمر موسى، **جماليات التشكيل الزماني والمكاني**، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٢، ع٢، مصر ١٩٩٣، ص ٣١٢.

٧- جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، ط١، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٧٩م، ص ٢٠،٢٥٢.

فإن الصياغة والألفاظ والمحتوى والمعاني من مكونات الشكل. أو " كل الشروط التي يتحقق من خلالها العمل الأدبي التي تجعل من العمل الأدبي أدباً.

٦. **الأسلوب (style):** هو طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها ولا سيما في اختيار المفردات وصياغة العبارات والتشابه والإيقاع.

٧. **السرد (narrative):** هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال.

٨. **الإطار الفني (artistic frame):** هو السرد الذي يربط بين قصص مختلفة على السنة رواة مختلفين كي يعطي شبه وحدة أدبية، مثال ذلك ما يدور بين شهرزاد وشهريار في كتاب (ألف ليلة وليلة) أو قصص (الخمسة الأيام) (كذا).

٩. **الحدث (action):** هو الفعل الذي تقوم به الشخصية أو "سلسلة حوادث في القصة مسرحية كانت أو ملحمية أو روائية- يرتبط بعضها ببعض بروابط سببية في سبيل تكوين حبكة لها بداية وتطوير ونهاية" أو "سلسلة من الوقائع المسرودة سرداً فنياً التي يضمها إطار خارجي" أو الحكاية الفعلية التي تقوم بها الشخصيات، وهو يتكون من أفعال وأقوال مستمرة من بداية الرواية حتى نهايتها".

١٠. **المنولوج الداخلي (internal monologue):** هو ذلك التكنيك المستخدم في القص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو جزئي في كلام مجهور، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود ويقسم إلى قسمين: الحوار الداخلي المباشر والحوار الداخلي غير المباشر.

١١. **السياق (Context):** هو التتابع والترابط للأجزاء وفق معنى يحمله النص أو يؤديه بهذا التتابع الخاص به.

١٢. **اللغة (language) :** كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ، وهي ضربان، طبيعية، كبعض حركات الجسم والأصوات المهملة، ووضعية، وهي مجموعة رموز أو إشارات أو ألفاظ متفق عليها لأداء المشاعر والأفكار.

١٣. **الاستباق (Forestall):** تقنية سردية حديثة تعنـــي تقديـــم الأحـــداث اللاحقـــة والمتلاحقة حتما في امتداد بنية السرد الروائي على عكس من التوقع الذي قد يتحقق وقـــد لا يتحقق أو قص حادثة قبل موعد حدوثها في الرواية، أو بمعنى استقدام الحادثة فـــي الزمـــن (flash forward)، أو التنبؤ بها أو استطلاعها أو التطلع إليها (Prospection) .

١٤. **الارتداد أو الفلاش باك (Flash back):** مصطلـــح روائـــي حديـــث، يعنـــي الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب لاسترجاع ذكريـــات الأحـــداث والشـــخصيات الواقعية قبل زمن الحدث الحالي، أو بعد بداية الرواية.

١٥. **التذكر(recall):** وهي أسلوب سردي تعود فيه الشخصية إلى الوراء لتذكـــر أحداثاً ومواقف جرت معها قبل زمن معين، وهذه العودة تجمد الحركـــة أو ســـير الأحـــداث المباشر لكنها تجمدها لتضيئها أي تلقي بأضواء عليها مما يجعلها أكثر حيوية وخصوبة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١. إسماعيل، صدقي، **العصاة**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤م.

٢. حسين، طه، **دعاء الكروان**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٣٤م.

٣. خريس، سميحة، **شجرة الفهود**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٥م.

٤. ديب، محمد، **الحريق**، ط٣، ترجمة: سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨١م.

٥. ________، **الدار الكبيرة**، ط٣، ترجمة: سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨١م.

٦. ________، **النول**، ط٣، ترجمة: سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨١م.

٧. السبول، تيسير، **أنت منذ اليوم**، ط٩، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨م.

٨. الصالح، الطيب، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ط١٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

٩. العدوان، طاهر، **وجه الزمان**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧م.

١٠. عمر، زهرة، **الخروج من سوسروقة**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣م.

١١. غرايبة، هاشم، **بيت الأسرار**، ط١، الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢م.

١٢. قاسم، زياد، **أبناء القلعة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠م.

١٣. ________، **الخاسرون**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

١٤. ________، **الزوبعة (١)**، ط١، الجيل الأول، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٤.

١٥. ________، **الزوبعة (٢)**، ط١، الجيل الثاني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٦م.

١٦. ________، **الزوبعة (٣)**، ط١، الجيل الثاني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٧م.

١٧. ــــــــــــ، **الزوبعة (٤)**، ط١، الجيل الثاني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٧م.

١٨. ــــــــــــ، **العرين**، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٩م.

١٩. ــــــــــــ، **المدير العام**، ط١، وكالة التوزيع الأردنية، الأردن، ١٩٨٧م.

٢٠. القسوس، فؤاد، **العودة من الشمال**، ط١، وزارة الثقافية، عمان، ١٩٧٧م.

٢١. محفوظ، نجيب، **السكرية**، ط١٢، مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٧م.

٢٢. ــــــــــــ، **بين القصرين**، ط١٣، مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٦م.

٢٣. ــــــــــــ، **قصر الشوق**، ط١٤، مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٧م.

٢٤. مستغانمي، أحلام، **ذاكرة الجسد**، ط٩، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م.

٢٥. مينا، حنا، **الشراع والعاصفة**، ط٧، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.

٢٦. ناجي، جمال، **الطريق إلى بلحارث**، ط١، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٢م.

ثانياً: المراجع العربية.

١. ابراش، إبراهيم، **الحركة القومية في مائة عام ١٩٧٥-١٩٨٢**، ط١، تحرير ناجي علّوش، دار الشرق للتوزيع والنشر، عمان، ١٩٩٧م.

٢. إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، ١٩٨٨م.

٣. إبراهيم، محسن، **لماذا منظمة الإشتراكين اللبنانيين وحركة القوميين العرب من الفاشية إلى الناصرية**، تحليل ونقد، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠م.

٤. إبن الأثير، ضياء الدين (٦٣٧هـ)، **المثل السائر**، ط١، ج٢، تحقيق الجوقي وطبانة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

٥. ــــــــــــ، **الاستدراك في الرد على رسالة ابن دهان (٥٩٦هـ)**، المسماة بالمآخذ الكندية في المعاني الطائية، ط١، تحقيق: حقّي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٨م.

٦. أبو نضال، نزيه، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.

٧. الأزرعي، سليمان، **الرواية الجديدة في الأردن**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٨. إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه**، ط٥، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٣م.

٩. الأعرج، واسني، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، م.و.ك. الجزائر، ١٩٨٦م.

١٠. الآمدي، الحسن بن بشر (٣٨٠هـ)، **الموازنة بين الطائيين**، ط٢، ج١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م.

١١. الأنصاري، محمد جابر، **الفكر العربي وصراع الأضداد**، ط١، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.

١٢. ابن جعفر، قدامة (٣٢٦هـ)، **نقد الشعر**، ط٣، تحقيق كمال مصطفى مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٤م.

١٣. ابن خلدون، عبد الرحمن (٨٠٨هـ)، **مقدمة ابن خلدون**، ط١، ج٣، تحقيق وضبط علي عبد الواحد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٤. ابن طباطبا، محمد بن أحمد، (٣٢٢هـ)، **عيارالشعر**، ط١، ج٢، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٥٦م.

١٥. باروت، محمد جمال، **حركة القوميين العرب**، ط١، المركز العربي للدراسات الإستراتيجية، دمشق، ١٩٩٧م.

١٦. بدر، عبد المحسن طه، **الرؤية والأداة، نجيب محفوظ**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٧. ـــــــــــــ، **الروائي والأرض**، ط١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧١م.

١٨. ـــــــــــــ، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، (١٨٧٠م-١٩٣٨م)، ط٥، دار المعارف، مصر، ١٩٩٢م.

١٩. بدوي، أحمد زكي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٧م.

٢٠. براده، محمد، **الرواية العربية واقع وآفاق**، ط١، دار ابن رشد (د.ت) .

٢١. بركات، حليم، **المجتمع العربي المعاصر**، ط١، مركز دراسات الوحدة، لبنان، ١٩٨٤م.

٢٢. بطرس، انجيل، **دراسات في الرواية العربية**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٧م.

٢٣. ________، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤م.

٢٤. بيشي، أدغار (وآخرون)، **فكر فرويد**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.

٢٥. النل، سهير، **حركة القومية العرب وانعطافاتها الفكرية**، ط١، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٩٦م.

٢٦. ثابت، محمد رشيد، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٢م.

٢٧. الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ-٩٠٨م)، **الحيوان**، ط١، ج١، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م.

٢٨. جبور، جورج، **الفكر السياسي المعاصر في سوريا**، ط١، دار رياض للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٧م.

٢٩. الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ-١٠٥٢م)، **دلائل الإعجاز**، تصحيح: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م.

٣٠. الجميل، سيار، **تكوين العرب الحديث**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧م.

٣١. الحصري، ساطع، **العروبة بين دعاتها ومعارضيها**، ط١، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٨٤.

٣٢. حلواني، فادية، **الرواية والأيديولوجيا في سوريا (١٩٥٨-١٩٩٠م)**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٨م.

٣٣. الحمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.

٣٤. حنفي، عبد المنعم، **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي**، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.

٣٥. خليل، إبراهيم، **الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣م**، ط١، دار الكرمل للنشر، عمان، ١٩٩٤م.

٣٦. ـــــــــــ، **فصول في الأدب الأردني ونقده**، ط١، منشوراته وزارة الثقافة، الأردن، ١٩٩١م.

٣٧. دروزه، الحكم وحامد الجبوري، **مع القومية العربية**، ط٢، اتحاد بعثات الكويت، القاهرة، ١٩٥٨م.

٣٨. الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة (٢١٣هـ-٢٧٦هـ)، **الشعر والشعراء**، ط١، دار صادر بيروت، ١٩٠٣م.

٣٩. راكز، أحمد، **الرواية بين النظرية والتطبيق**، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٥م.

٤٠. الزيات، أحمد حسن، **دفاع عن البلاغة**، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٧م.

٤١. زيادة، معن، **(تقييم تجربة القوميين العرب في مرحلتها الأولى) في كتاب القومية العربية في الفكر والممارسة**، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٨٠م.

٤٢. سعادة، أنطوان، **تعاليم وشروح في العقيدة القومية الاجتماعية**، سلسلة الأبحاث القومية الاجتماعية، ط٨، دمشق، ١٩٥٠م.

٤٣. ـــــــــــ، **نشوء الأمم**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٣٨م.

٤٤. السعافين، إبراهيم، **البدايات**، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية، ط١، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣م.

٤٥. ـــــــــــ، **الرواية في الأردن**، ط١، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥م.

٤٦. ـــــــــــ، **تحولات السرد**، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م.

٤٧. سلام، محمد زغلول، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٢م.

٤٨. سلوم، داود وعناد غزوان وجلال الخياط، **تاريخ النقد الأدبي**، ط١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٦م.

٤٩. سماحة، فريال، **رسم الشخصية في روايات**، حنا مينا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

٥٠. السمرة، محمود وعبد الله الشحام، **مدخل إلى النقد الأدبي**، ط١، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب، سلطنة عُمان، ١٩٨٥م.

٥١. الشريف، جلال فاروق، **الشعر العربي الحديث**، ط١، منشورات اتحاد الكتاب دمشق، ١٩٧٩م.

٥٢. شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.

٥٣. ـــــــــــ، **مذكرات عربية تحتضر**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠م.

٥٤. شلش، علي، **في عالم القصة**، ط١، مطبوعات الشعب ١٩٧٨م.

٥٥. شمعة، خلدون، **الشمس والعنقاء**، ط١، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٧٤م.

٥٦. طبانة، محمد بدوي، **دراسات في نقد الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث**، ط٤، المطبعة الفنية الحديثة، مصر ١٩٦٥م.

٥٧. ـــــــــــ، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، ط٣، المطبعة الفنية الحديثة، مصر، ١٩٦٩م .

٥٨. طربين، أحمد، **لبنان منذ عهد المتصرفين إلى بداية الانتداب (١٨٦١- ١٩٢٠)**، ط١، القاهرة، ١٩٦٨م.

٥٩. العالم، محمود أمين وعبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية**، ط١، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥م.

٦٠. العالم، محمود أمين، **في الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

٦١. عباس، إحسان، **تاريخ النقد عن العرب**، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١م.

٦٢. عباس، نصرت، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، ط١، عكاظ للنشر والتوزيع، السعودية، ١٩٨٤م.

٦٣. عبد الرزاق، و(آخرون)، **الرواية والتاريخ، دراسة في مدارات الشرق**، ط١، دار الحوار للتوزيع والنشر، اللاذقية، ١٩٩١م.

٦٤. عبد الله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، سلسلة آفاق، العدد ٢، بغداد، ١٩٨٦م.

٦٥. عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ط١، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٧٩م.

٦٦. العسكري، حسن أبو هلال (٢٩٣هـ- ٣٨٢هـ)، **كتاب الصناعتين**، ط١، تحقيق: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦م.

٦٧. العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي**، ط١، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٤م.

٦٨. عطيات، محمد، **القصة الطويلة في الأدب الأردني، من بدء الإمارة (١٩٢١-١٩٧٧م)**، ط١، شركة الشرق الأوسط للطباعة، عمان، ١٩٨٥م.

٦٩. علي، إبراهيم، **جماليات الرواية**، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، ط١، دار الينابيع للطباعة والتوزيع، سوريا، ١٩٨٤م.

٧٠. عمايرة، محمد، **ساطع الحصري وفلسفة القومية العربية**، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م.

٧١. عناني، محمد، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦م.

٧٢. عياد، رناد، **التيارات السياسية في الأردن ونص قانون الأحزاب**، ط١، ج٢، المكتبة الوطنية، عمان، ١٩٩٢م.

٧٣. العيسمي، شبلي، **حزب البعث العربي الاشتراكي مرحلة الأربعينات التأسيسية (١٩٤٠-١٩٤٩م)**، ج١، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٧٤. غنايم، محمود، **تيار الوعي في الرواية العربيــة الحديثــة**، ط٣، دار الــهدى، القــاهرة، ١٩٩٣م.

٧٥. الغدامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشــريحية**، ط١، النــادي الأدبــي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م.

٧٦. الفيصل، سمر، **بناء الرواية السورية**، ط١، منشورات اتحاد الكتــاب العــرب، دمشــق، ١٩٩٥م.

٧٧. ـــــــــــــ، **تطور الشكل الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية الســـورية**، ط١، دار المنافسة، بيروت، ١٩٩٦م.

٧٨. قاسم، سيزا، **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية**، نجيب محفوظ، ط١، الهيئــة المصريــة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٧٩. قطامي، سمير، **الحركة الأدبية فـــي الأردن ١٩٤٨- ١٩٦٧م**، ط١، منشــورات وزارة الثقافية والتراث القومي، عمان، ١٩٨٩م.

٨٠. الكبيسي، باسل، **حركة القوميين العرب**، ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

٨١. الكركي، خالد، **الرواية في الأردن**، ط١، التنضيد والطباعــة، شــقير وعكشــه، الأردن، ١٩٨٦م.

٨٢. الماضي، شكري، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، ط١، المؤسسة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

٨٣. ـــــــــــــ، **فنون النثر العربي الحديث**، ط١، منشورات جامعــة القــدس المفتوحــة، عمان، الأردن، ١٩٩٦م.

٨٤. ـــــــــــــ، **في نظرية الأدب**، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

٨٥. ـــــــــــــ، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، المؤسســة العربيــة للدراســات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٨٦. مرتاض، عبد الملك، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبـــة لروايـــة زقاق المدق**، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٥م.

٨٧. ــــــــــــــ، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، ٤٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.

٨٨. المشايخ، محمد، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، ط١، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩م.

٨٩. المصايف، محمد، **دراسات في النقد والأدب**، ط١، الجزائر، ١٩٨١م.

٩٠. مصطفى، فائق و(آخرون)، **في النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار الكتب للطباعة والنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٩م.

٩١. المعايطة، ناصر، **نشأت الأحزاب السياسية**، ط١، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤م.

٩٢. مندور، محمد، **في الميزان الجديد**، ط١، دار النهضة، مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

٩٣. ــــــــــــــ، **النقد المنهجي عند العرب**، ط١، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ١٩٩٦م.

٩٤. منظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم والثقافة، **المعجم العربي للعلوم الاجتماعية**، ط١، اليونسكو، القاهرة، ١٩٩٤م.

٩٥. منظمة العمل العربي، **التكوين الاجتماعي الاقتصادي في الأقطار العربية**، ط١، المعهد العربي للتخطيط، الكويت، ١٩٨١م.

٩٦. نجم، محمد، **فن القصة**، ط٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م.

٩٧. الندوة العالمية للشباب الإسلامي، **الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة**، ط١، الرياض، ١٩٩٢م.

٩٨. نوفل، يوسف، **قضايا الفن القصصي**، ط١، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٧م.

٩٩. هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ط٢، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، مصر، ١٩٧٧م.

١٠٠. ــــــــــــــ، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.

١٠١. الهندي، هاني ومحسن ابراهيم، **إسرائيل فكرة، حركة، دولة**، ط١، دار الفجر الجديدة، بيروت، ١٩٥٨م.

١٠٢. الهواري، أحمد، **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٠٣. وادي، طه، **الرواية السياسية**، ط١، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٠٤. وادي، فاروق، **ثلاثة علامات في الرواية الفلسطينية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.

١٠٥. الوراقي، السعيد، **الرواية العربية المعاصرة**، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥م.

١٠٦. وهبة، مجدي، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠٧. وهبة مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.

١٠٨. ياغي، عبد الرحمن، **(في الرواية الأردنية)، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية**، ط١، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣م.

١٠٩. ــــــــــــــ، **مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٩م.

١١٠. يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٧م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

١- أولتبنيرند، لين وليزلي لويس، **الوجيز في دراسة القصص**، ترجمة عبدالجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣م.

٢- باختين، ميخائيل، **الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية**، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢م.

٣- بارت، رولان، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد براده، ط٢، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٩٢م.

٤- براد بري، مالكوم، **الحداثة (١٨٩٠م-١٩٣٠م)**، ترجمة: مؤيد الحسن، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م.

٥- بعزيموفا، ناتاليا، **معجم العلوم الاجتماعية، مصطلحات وأعلام**، ترجمة: توفيق سلوم، ط١، دار التقدم، موسكو، بيروت، ١٩٩٢.

٦- بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، ط١، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤م.

٧- بورنوف، رولان وريال أونئيليه، **عالم الرواية**، ترجمة: نهاد التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، ١٩٩١م.

٨- بوريس، اينجنبام، **نظرية المنهج الشكلي**، في كتاب **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث الحديثة، بيروت، ١٩٨٢م.

٩- البيرس، ر. م، **تاريخ الرواية الحديثة**، ط١، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٢م.

١٠-تادييه، جان-إيف، **الرواية في القرن العشرين**، ترجمة: وتقديم: محمد خير البقاعي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٢م.

١١-ساروت، نتالي، **انفعالات**، ترجمة:، فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة التأليف والنشر، مصر ١٩٧١م.

١٢-فورستر، إ.م، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، ط١، جروس بيرسي، لبنان، طرابلس، ١٩٩٢م.

١٣-________، **من مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الإنجليزية**، نقلاً عن فاطمة موسى، **بين أدبين**، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٤-فيشر، أرنست، **ضرورة الفن**، ترجمة: حليم أسعد، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧١م.

١٥-كروتشيه، بندنو، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ١٩٦٢م.

١٦-كلفن، هال، **أصول علم النفس الفرويدي**، ترجمة: محمد فتحي الشنطي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م.

١٧-لاند، اندريه، **العقل والمعايير**، ترجمة: نظمي لوقا، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٩م.

١٨-لانسون، جوستاف، **تاريخ الأدب الفرنسي**، ترجمة: محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، بيروت، ١٩٦٢م.

١٩-لوبوك، بيرسي، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبدالستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

٢٠-لوكاتش، جورج، **دراسات في الواقعية**، ترجمة: نايف بلّوز، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م.

٢١-موير، أودين، **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبدالقادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، مصر، (د.ت).

٢٢-ميليت ب. فرد وجيرالد بنتلي، **فن المسرحية**، ترجمة: صدقي خطاب، مراجعة: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.

٢٣-همفري، روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

٢٤-واط، إيان، **نشوء الرواية**، ترجمة: عبدالكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١م.

٢٥-ولسن، كولن (وآخرون)، **فكرة الزمان عبر التاريخ**، ترجمة: فؤاد كامل، عالم المعرفة ١٥٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.

٢٦-ويليك، رينيه وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

٢٧-ويليك، رينيه، **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

1. Carter, Ronald and John McRae, **The Penguin Guide to English Literature**, Penguin Book, 1996.
2. P. Lubbock, **The Craft of Fiction**, New York, 1957.

خامساً: الدوريات:

١- أبو غنيمة، هدى، "أبناء القلعة وسلطة الواقعية"، **البيان**، منشورات جامعة آل البيت، المجلد الأول، العدد الثالث، المفرق، ١٩٩٨م.

٢- أبو نضال، نزيه، "جدلية الهموم والبناء في زوبعة زياد قاسم"، **أفكار**، العدد ١٣٦، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٨م.

٣- إليزابيث، بولين، "الشخصية في صناعة الرواية"، **الآداب**، شباط، بيروت، ١٩٧٧م.

٤- حداد، نبيل، "الرواية في الأردن ونماذج الأعمال"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد الحادي عشر، العدد السادس، ١٩٩٦م.

٥- خضير، ضياء، "الرواية التاريخية"، **آفاق عربية**، العدد الخامس، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٩م.

٦- زعموش، عمار، "جدلية الشكل والمضمون"، **الآداب**، العدد الثاني، الجزائر، ١٩٩٥م.

٧- الشيخ، خليل، "عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية"، **أفكار**، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٩٧م.

٨- ـــــــــــ، **الزوبعة لزياد قاسم**، أفكار، العدد ١٣٣، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٨م.

٩- كورمو، نيلي، "فيزيزلوجية القصة"، **الآداب**، كانون ثاني ١٩٥٤م، بيروت.

١٠- موسى، إبراهيم نمر، جماليات التشكيل الزماني والمكاني، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٢، عدد ٢، مصر، ١٩٩٣م.

١١- هلسا، غالب، "المكان في الرواية العربية"، **الآداب البيروتية**، بيروت، ١٩٨٠/٣/٢٤م.

سادساً: الرسائل الجامعية:

١- بولعراوي، مختار، **مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع الهجري**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلب، سوريا، ١٩٨٩م.

٢- خصاونة، سميحة، **الاغتراب في الرواية في الأردن**، ١٩٦٧، ١٩٩٠م، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٥م.

٣- الشمالي، نضال، **تجربة زياد قاسم الروائية**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٨م.

٤- مساعدة، نوال، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٨م.

سابعاً: الصحف:

١- **الحياة**، عمان، العدد ١٩٤٥، ٢٦ كانون الثاني ١٩٩٣.

٢- **الحياة**، عمان، العدد ١١٦٤٣، ٥ كانون الثاني ١٩٩٥.

٣- **الدستور**، عمان، العدد ٩٩١٩، ١٧ شباط ١٩٩٥.

٤- **الدستور**، عمان، العدد ١٠٧٣٩، ٢٥ كانون أول ١٩٩٦.

٥- **الدستور**، عمان، العدد ١٠٦١٨، ١٤ آذار ١٩٩٧.

٦- **الدستور**، عمان، العدد ١٠٢٠٢، ٢٩ نيسان ١٩٩٧.

٧- **الدستور**، عمان، العدد ١٠١٧٢، ٣١ تموز ١٩٩٧.

٨- **الدستور**، عمان، العدد ١٠٧٥٨، ١٤ آب ١٩٩٧.

٩- **الدستور**، عمان، العدد ١١٦٩٩، ٤ آذار ٢٠٠٠.

١٠- **الرأي**، عمان، العدد ٧٩٠٩، ٩ تشرين أول ١٩٩٢.

١١- **الرأي**، عمان، العدد ٨١٦٦، ٢٣ تموز ١٩٩٣.

١٢- **الرأي**، عمان، العدد ٨١٨٨، ١٣ آب ١٩٩٣.

١٣- **الرأي**، عمان، العدد ١٠٥٨٦، ١٠ شباط ١٩٩٥.

١٤- **الرأي**، عمان، العدد ١٠٧٧٨، ٣٠ آب ١٩٩٥.

١٥-**الرأي**، عمان، العدد ١٠٥٦٢، ١٧ كانون ثاني ١٩٩٧.

١٦- **الرأي**، عمان، العدد ١٠٣٦٠، ٣١ تموز ١٩٩٧.

١٧- **الرأي**، عمان، العدد ١٠٤٤١، ١٩ أيلول ١٩٩٧.

١٨-**صوت الشعب**، عمان، العدد ٩٥٦٤، ١٢ آب ١٩٩٠.

١٩-**صوت الشعب**، عمان، العدد ٦١٢٥، ٧ تشرين ثاني ١٩٩١.

٢٠-**العرب اليوم**، عمان، العدد ١٢٣، ١٦/٩/١٩٩٧.

٢١- **المجد**، عمان، العدد ١٠٦٥، ١٠ آذار ١٩٩٧.

٢٢- **الهلال**، عمان، العدد الثاني، ١٩٧٠.

ثامناً: المؤتمـــــــــرات:

١- السعافين، إبراهيم، **الثقافة ودورها في تحديد مدينة عمان كمدينة معاصرة**، فــي مؤتمــر عمان (واقع وطموح)، عمان، الأردن، ٢٨ حزيران ١٩٩٥.

٢- الماضي، شكري، **الرواية والتاريخ وفن الرواية العربية**، حلقة بحثية لدراســـة الروايــة التاريخية والفن الروائي العربي، جامعة آل البيت، المفرق، ١٦ كانون أول ١٩٩٨.

٣- النابلسي، شاكر، **كيف عبّرت الرواية الأردنية عن الواقع المحلي والعربي**، بحث مقدم فـي ملتقى عمان الثقافي الأول، عمان، ٢٢-٢٤/٨/١٩٩٢.

تاسعاً: المقـــــــابلات:

١- مقابلة مع الكاتب زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٤/٤/١٩٩٨، عمان، الأردن.

٢- مقابلة مع الكاتب زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٤/١١/١٩٩٨، عمان، الأردن.

٣- مقابلة مع الكاتب زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ٤/٤/١٩٩٩، عمان، الأردن.

٤- مقابلة مع الكاتب زياد قاسم، أجرتها الباحثة بتاريخ ٢١/٦/١٩٩٩، عمان، الأردن.

Abstract

This study stops at the novels of the Jordanian writer Ziad Qassim from the angle of vision and structure, which form an important critique that could be based on to study literary texts and conclude the inter-reactions between the writer's vision and the structure of the literary work.

The novels of Ziad Qassim "*al-mudeer al-'aam*" (The General Manager), "*'abna' al-qal'a*" (Citadel's Sons), "*al-zawba'ah*" (The storm), "*al-areen*" (Lion's Home), form a branched phenomenon, which distinguish him in intellect and art.

These novels stimulated many questions in the researcher's mind, i.e.,:

- Is there a relationship between vision and structure in Ziad Qassim's novels?
- What kind of relationship? Which one affects the other? To what extent are they connected?
- Where beauty is hidden in Ziad Qassim's novels?

The nature of the researched phenomenon and the questions that it created, have forced the study to be divided into three chapters. The first chapter discussed Ziad Qassim and the Arabic novel in Jordan in two parts:

First: Discussed the process of the novel in Jordan.

Second: Discussed the world of Ziad Qassim, the novelist.

The second chapter discussed the issue of vision. In the first part discussed the concept of vision and structure and in the second part discussed their relationship. In the third part clarified the nature of relationship between vision and the novelistic text.

The third chapter discussed with the issue of vision and structure in Ziad Qassim's novels in four parts, through which the researcher showed the nature of relationship between vision and structure in "*al-mudeer al-'aam*" (The General Manager), "*'abna' al-qal'a*" (Citadel's Sons), "*al-zawba'ah*" (The storm) and "*al-areen*" (Lion's Home) novels.

It is worth mentioning that the study discussed each novel separately, because each literary text is unique, i.e., the text has its own set of characteristics which distinguish it from other novelistic texts. The researcher did not discuss "*al-khaseroon*" (the losers) novel, but pointed it out at some points of the study, because the novel was published at the closing stages of this research study.

The study reached to some conclusions that could be summarized as follows:

First: Theoretically, the research revealed that the relationship between vision and structure is controversial based on efficacy and the affection. In other words, the writer's vision affects the structure of literary work and the artistic structure embodies the writer's vision. In this case, they cannot be separated, but this does not mean that they are identical, as each of them has its relative independence.

Second: Although the writer Ziad Qassim recently professionalised the art of the novel, but he could contribute in a set of novels to Arabic novel in Jordan through his own novelistic world, that dealt with some social, political, historical and local issues. He also could meet with the Arabic novel's track, especially the novels of that period, such as the triad novels of Najeeb Mahfooz, "al-'osah" (the mutineers) of Sudqi Isma'eel and the quintuple novel "*madeenat al-melh*" (Salt City) of Abdulrahman Muneef as in the quadric novel of "*al-zawba'a*" (The Storm).

Third: Though the writer failed to embody his vision in some of his novelistic works, as in "*al-mudeer al-'aam*" (The General Manager), or chose the odd and rare characters, as in "*al-areen*" (Lion's Home); but he had an artistic and intellectual vision, as it was obvious in "*'abna' al-qal'a*" (Citadel's Sons), the quadric novel "*al-zawba'ah*" (The storm) and "*al-khaseroon*" (the losers). This was clearly reflected in the characteristics of the novels and their artistic components.

Fourth: The writer's vision imposed an artistic structure, tools, techniques and variable interactive styles in his novelistic texts. In his first novel "*al-mudeer al-'aam*" (The General Manager), the researcher noticed the lack of vision (an overall purpose for the novel). The novel is a set of accumulated contradicted scenes, worried and unstable characters, and non-indicative framework of time and place in a dismounted narrating styles and a prozaic language closer to the journalistic reporting. All these elements did not interact with each other to create an indicative novelistic structure that can help the researcher to draw out a specific vision of the novel. Therefore, disarray, scattered and cleavage were clear in the novel's structure.

From the novel "*'abna' al-qal'a*" (Citadel's Sons), it becomes clear that its vision represented by (observing the emergence of Arab nationalism, which was revealed in al-Ba'ath party. The Arab nationalists movement and the Naserite movement, their development, practices and total historical bankruptcy due to the defeat of June 1967.

This imposed the nature of element and technical tools that form the novelistic text (like events, characters, narrating styles, the dialogue, time, place and language) and type of each element and the manner of its artistic formation (its interaction with other elements).

The artistic structure of the novel contributed in materializing the writer's vision. This instrument was clear also in the novel "*al-khaseroon*" (the losers).

The quadric novel seemed more suspensive and attractive in spite of its huge size. This was reflected in the writer's vision on the novel's structure, so it seemed varied, interacted and melting in one crucible. As a result of all of that, a relative reaction was present between the writer's vision and the structure of the literary work and generated specific reactions between them. Those reactions were able to form the literary work and create a rich artistic structure in it through concepts.

As for the novel "*al-areen*" (Lion's Home), it is noticed that the writer chooses and picks the rare, abnormal and unsatisfying characters which could not be generalized, like the character of Abdul-Latif and Kareemah. Therefore, the samples that were chosen by the writer in this novel in particular were rare, abnormal and unsatisfying and do not represent a particular section. Therefore, this novelistic experience lacked the ability in generalizing and the communication wide the readers, because the writer chose samples that do not refer to the majority people lives especially that literary literature is all about creating samples and releasing them into life.

What has been seen previously affirms the presence of an argumentative relation between the vision and the structure in the novels of Ziad Qassim. This in turn, requires more research by the critics for the relative cohesion between them and report the degree of attraction and overlapping of the writer's vision and the literary work. It also requires an awareness of the argumentative relationship between the inner and outer interactions for the text.